BENEDETTO CROCE.

DANTE

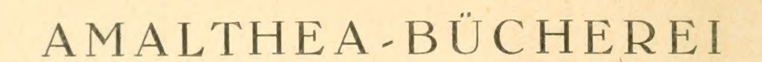


AMALTHEA-VERLAG






A V



AMALTHEA-BÜCHEREI

SIEBENUNDZWANZIGSTER BAND

AMALTHEA-VERLAG
ZÜRICH · LEIPZIG · WIEN

BENEDETTO CROCE

DANTES DICHTUNG

MIT GENEHMIGUNG DES VERFASSERS INS DEUTSCHE ÜBERTRAGEN VON

JULIUS SCHLOSSER

AMALTHEA-VERLAG
ZÜRICH · LEIPZIG · WIEN



Druck der Gesellschaft für graphische Industrie, Wien VI.

VORWORT DES ÜBERSETZERS

Mit dem vorliegenden Bande — gewidmet seinem Freunde und langjährigen treuen Mitarbeiter an seiner »Critica«, Giovanni Gentile — beschließt der große italienische Philosoph und Kritiker, durch die Jahrhunderte rückwärts schreitend, vorläufig die Reihe der Dichterbildnisse, die er, mit Goethe beginnend, über die »Trilogie« Ariost, Shakespeare und Corneille hinweg mit der größten Gestalt seines heimischen Schrifttums abschließt: es ist wie ein rhythmisch pulsendens Wachsen zu immer größeren Zielen hin.

Die vorliegende Übersetzung schließt sich an die in der »Amalthea-Bücherei« enthaltenen Bände des Goethebuches und der »Trilogie« an.

In einer überaus schönen und lichtvollen Besprechung von Croces Buch (Deutsche Literaturzeitung XLII. Nr. 1. 7. I. 1921) hat jener ausgezeichnete Gelehrte, dem wir Deutsche (und wohl nicht wir allein) die gediegenste Einführung in die *Göttliche Komödie* verdanken, Karl Voßler, den Wunsch nach einer deutschen Übertragung ausgesprochen. Dieser erscheint nun erfüllt; ich bin mir

aber der Schwierigkeit des Unternehmens und der daraus sich ergebenden Mangelhaftigkeit meines Versuches so vollständig bewußt, daß ich den Glauben meines verehrten Münchener Freundes, eine solche Übertragung müßte vielen Deutschen Gewinn bringen und Freude bereiten, für meinen Teil als nichts anderes denn ein *pium desiderium* betrachten kann.

J. S.

Wien, zu Beginn des Dantejahres 1921.

VORBEMERKUNG DES VERFASSERS

Die vorliegende, im Jahre 1920 vollendete Arbeit, schon vorher bruchstückweise da und dort in Zeitschriften und Akademieberichten veröffentlicht, erscheint hier nunmehr vollständig zur sechsten Jahrhundertfeier von Dantes Tod.

Ihre Absicht geht dahin, eine methodologische Einführung in das Lesen der *Göttlichen Komödie* zu geben, zugleich etwas wie eine Probe dieser Art zu lesen, einfach, schlicht, frei von äußerlichen Vorurteilen zu lesen. Sollte sie die Wirkung haben, mit dem Wust der herkömmlichen Danteliteratur einigermaßen aufzuräumen und den Blick auf das zu lenken, was in Dantes Werk das Eigene und Wesentliche ist, so hat dieses Buch seinen Zweck erreicht.

B. C.





EINLEITUNG



Gibt es irgend einen Grund, weshalb Dantes Dichtwerk in einer andern Art gelesen und beurteilt werden muß, als in der bei jeder andern Dichtung angewendeten?

So könnte es den Anschein haben, richtet man den Blick auf das überlieferte strenge Profil Dantes, des Dichters, Philosophen, Gottesgelehrten, des Richters, des Reformators und Sehers, und hört man auf die Worte, die unablässig über ihn wiederholt werden, der da genannt wird »gleich groß als Mensch und als Dichter«, »ein großer Dichter, weil ein großer Mensch«, »mehr als Dichter«, sowie über seine *Komödie*, die als ein »einzigartiges« und »alleindastehendes« Werk unter allen andern bekannten hingestellt wird.

Dieses Profil und diese hochtönenden Worte finden in der Tat ihre Begründung in der Bedeutsamkeit, die Dante zukommt, nicht allein Dichter, nicht Mensch des Gedankens, Vertreter der Anschauungen des Mittelalters allein, sondern ebensosehr Tatmensch, in seiner Art teilhabend an dem italienischen und europäischen Umschwung zwischen dem Ende des dreizehnten und dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts; sie entsprechen ganz deutlich dem sehr verwickelten Grundwesen seines größten Werkes, in dem sich zum *opus poeticum* das *opus philosophicum* und das *opus practicum* gesellen, in dem zu Empfindungen und Bildern der Einbildungskraft Bekenntnisse des Glaubens und religiöser Stimmung, Richtersprüche über die Politik von

Florenz, der Kirche, des Kaisertums, weiter über die aller italienischen und auswärtigen Fürsten, Denksprüche und Racheworte, Verkündigungen und Weissagungen hinzukommen, mit dem offen daliegenden buchstäblichen Sinn allegorische oder mannigfach versteckte Bedeutungen sich verbinden. Es wird indessen am Platze sein, vor der Versuchung zu warnen, diese Bedeutsamkeit zu überschätzen, und zu diesem Zwecke zu erinnern, daß, wäre Dante nicht der überaus große Dichter, der er ist, wohl alle diese Dinge an Gewicht verlieren müßten, da es zu seiner Zeit wie in einer jeden andern gar viele Gottesgelehrte, Philosophen, Tagesschriftsteller, Erbauer von Luftschlössern und politische Parteigänger gegeben hat: dennoch läßt sich die Bedeutung jener Dinge, besonders wenn sie uns wie in einem Brennpunkt gesammelt entgegentreten, nicht leugnen.

Allein mit dem Zugeständnis ihrer »Bedeutsamkeit« schlechthin wird stillschweigend auch die »Einzigartigkeit«, das »Alleinstehen« des Dichters und seines Werkes abgelehnt, der Grund, auf dem dieses Urteil ruht, als bloß scheinbar, nicht als wesentlich erkannt. In der Tat lassen sich in jeglichem Dichter, jeglichem Dichtwerk mehr oder weniger reichlich, in größerem oder geringerem Belange, wissenschaftliche und philosophische Begriffe, werktätige Neigungen und Ziele nachweisen, desgleichen versteckte Absichten und Beziehungen, die unter durchsichtigen Schleiern erscheinen oder sich in geheimnisvoller Weise, streng verschlossen im Geiste

ihres Urhebers abzeichnen. Deshalb kann man von jedem Dichter, der immer zugleich ein vollständiger Mensch ist, wie von jedem Dichtwerk, das zugleich einen Band oder eine Abhandlung darstellt und viele erwägenswerte Dinge umschließt, außer der dichterischen eine philosophische und praktische Auslegung geben, die wir von unserem Gesichtspunkt aus eine »Nebensache« nennen dürfen. Man beachte auch wohl, daß die eine keineswegs zu der andern in dem Verhältnis steht, das gemeinhin trügerischer Weise als das der »ästhetischen« zur »geschichtlichen« Erklärung angesprochen wird; denn sie sind alle beide (und können es auch gar nicht anders sein) »geschichtlich«, da die erste die Geschichte der Dichtung, die zweite eine andere, sehr mannigfaltige Geschichte angeht. Der Unterschied, der in dieser Hinsicht zwischen Dante und der Gesamtheit der übrigen Dichter gemacht werden kann, ist mithin nicht logischer Art, sondern bloß einer des Maßes, da wegen der schon zugegebenen Bedeutung dieses andern Dante, die Auslegung der »Nebensachen« bei ihm großen Umfang annimmt, einen weit größeren als bei anderen Dichtern, bei vielen von denen sie außer acht gelassen oder in einem Grad vernachlässigt werden können, daß es fast den Anschein gewinnt – aber auch nur den Anschein, während es sich in Wirklichkeit anders verhält – daß sie überhaupt gar nicht vorhanden seien.

Diese philosophische, sittliche, religiöse Auslegung hat schon in Dantes Zeit selbst begonnen; sie war das

Werk von Notaren, Ordensbrüdern, Lektoren der Universitäten, der eigenen Söhne des Dichters; wahrscheinlich hätte er, wäre ihm nur Lebensfrist gewährt worden, sogar selbst damit den Anfang gemacht; denn er, der seine Kanzonen im *Gastmahl* erläutert hatte, würde schwerlich das »heilige Gedicht« ohne Kommentar gelassen haben. Der so viel umstrittene Brief an den Scaliger könnte eine Probe davon sein; und die Bemerkung in einer Handschrift zeigt vielleicht (was Carducci hervorgehoben hat) Dante, wie er seinen Sohn Jacopo anweist, »Erklärungen« zu verfassen: »*Jacobe, facias declarationem*«. In der Tat, nichts hätte von wohltätigerem Einfluß sein können, wäre diese Absicht ausgeführt worden; dank dem Gewicht des Auslegers würde sie den Späteren schwere und größtenteils nutzlose Mühe erspart haben. Diese Art der Auslegung spann sich dann in mannigfaltigen großen Erläuterungswerken durch das vierzehnte und weiterhin durch das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert fort und wurde, nach einem Stillstand von fast zwei Jahrhunderten, mit Eifer und ohne Unterbrechung vom achtzehnten Jahrhundert an bis auf unsere Tage herab fortgesetzt, in denen sie, namentlich in den letzten Jahrzehnten, durch die Bemühungen von Italienern und Auswärtigen zu einem erstaunlichen, ja schreckenerregenden Umfang angewachsen ist. Wer es unternehmen wollte, ihre Geschichte besser als dies bisher versucht oder angedeutet worden ist, zu entwerfen, müßte zum Merkmal des

Fortschritts die immer mehr wachsende Bereicherung und Verfeinerung der methodischen Begriffe sowie des Sinnes für geschichtliche Unbefangenheit nehmen. Dadurch hat diese Auslegung mehr und mehr wissenschaftliches und kritisches Gepräge erhalten, statt eines moralisch und religiös erbaulichen, das sie anfänglich hatte (und das bei Geistern, die asketischer Gedankenrichtung zuneigen, auch jetzt noch zuweilen seine Auferstehung feiert), statt eines politisch und völkisch erbaulichen, das sie namentlich in den Kämpfen des italienischen *Risorgimento* trug (jetzt aber höchstens nur mehr bei Schönrednern der Lehrstühle und Rednerpulte), statt akademischer Übung in sinnreichen Einbildungen und spitzfindiger Tüftelei, wie diese zu allen Zeiten blühte und noch heute müßigen Leuten zusagt. In der Geschichte der Förderer solchen Studiums müßte man unter den fernsten Vorläufern Vincenzo Borghini nennen, der schon im sechzehnten Jahrhundert die methodische Notwendigkeit begriffen hatte, nach beglaubigten Urkunden für Dantes Denken und Wissen zu suchen, und sich in die Sprache und Sitten seiner Zeit zurückzuversetzen; ebenso, unter den uns näheren und einflußreichern Förderern, die Gelehrten des siebzehnten Jahrhunderts sowie, im Beginn des neunzehnten, Carlo Troya, der Dante, was seine politische Parteistellung anbetrifft, mit der Geschichte des Mittelalters, der Einrichtungen der Barbaren und der Stadtgemeinden in Verbindung gebracht und die Gestalt des Anhängers

Heinrichs VII. von sehr vielen zeitwidrigen Irrtümern, die sich an sie hefteten, zu befreien gewußt hat.

Dem Umkreis dieser Untersuchungen – »Nebensachen« im früher gebrauchten Sinn – gehören auch die Studien über Dantes Philosophie und über jenes Etwas, wenn es überhaupt da war, an, das er aus anderen geistigen Strömungen oder aus eigenem Nachdenken in seinen allgemeinen Thomismus herübernahm. Desgleichen die über sein politisches Ideal, über die Ähnlichkeiten und Unterschiede von andern damals gehegten und empfohlenen Idealen; über die Wechselfälle seines öffentlichen und privaten Lebens, den Wandel in seinen Gedanken und Hoffnungen, die Zeitrechnung seiner Werke und der einzelnen Teile der *Komödie* im Verhältnis zu ihren geschichtlichen Anlässen; über das literarische, klassische und mittelalterliche Erbe, das er angetreten hat; über das Maß seiner Kenntnisse von vergangener und zeitgenössischer Geschichte; über das, was er in den Ereignissen, auf die er anspielt, für tatsächlich und über das, was er bloß für wahrscheinlich hielt oder geradezu seinen Absichten zuliebe erfunden hat; über die allgemeinen und die besonderen und gelegentlichen Allegorien seines Gedichtes sowie über die Frage, ob deren Zweck sittlich-religiös oder politisch oder beides zusammen sei; und so könnte man in dieser Aufzählung und Sonderung noch weiter fortfahren. Es sind das Studien, die jetzt ohne Zweifel bei den besten Schriftstellern auf eine hohe Stufe der Gelehrsamkeit und

Genauigkeit gelangt sind; meines Erachtens müßten sie aber noch ansehnlich steigen, um von einem methodischen Fehler frei zu werden, der sie fast allenthalben entstellt und spielerisch macht, ganz besonders in ihrem die Allegorie angehenden Teil, wo die Arbeiten, die dieser gewidmet wurden und werden, je ausgedehnter und überladener sie sind, sich umso weniger überzeugend und fruchtbar erweisen — wie es im übrigen nur allzu wohl bekannt ist.

Die Allegorie bedeutet, wenn man ihre wahre schlichte Natur nicht aus den Augen verliert, nichts weiter als eine Art Geheimschrift, und darum ein Erzeugnis praktischer Art, eine Handlung des Willens, durch die festgesetzt wird, daß dieses jenes bedeute und jenes wieder ein anderes: unter »dem Himmel« (schreibt Dante im *Gastmahl*) »will ich« die »Wissenschaft« verstehen, unter »den Himmeln« die Wissenschaften, unter »Augen« die »Beweise«. Hinterläßt der Urheber eines solchen Werkes aber kein ausdrückliches Zeugnis, das die von ihm vollzogene Willenshandlung erklärt und dem Leser den »Schlüssel« zu seiner Gleichnisrede reicht, so ist es leere Mühe, ihren Sinn erschließen zu wollen und zu hoffen, er könne mit Sicherheit festgestellt werden. Die »wahre Meinung wird nicht erblickt«, wenn der Verfasser sie nicht »erzählt«, wie es ebenfalls im *Gastmahl* heißt. In Ermangelung des Schlüssels, der ausdrücklichen Aufklärung von Seite dessen, der die Allegorie erdacht hat, kann man im

besten Fall, durch Beziehung auf andere Stellen des Verfassers und auf die Bücher, die er nachweislich gelesen hat, höchstens zu einer Wahrscheinlichkeit der Deutung gelangen, die indessen niemals Gewißheit werden kann, denn dazu bedarf es, im strengsten Sinn des Wortes, des *ipse dixit.* Ist in Sachen der Kunst der Verfasser nicht selten der schlechteste Kritiker, so ist er in Sachen der Allegorie immer der beste. Allein weitaus die meisten Erforscher der Danteschen Allegorien vermessen sich, uneingedenk des eigensten Grundsatzes der Sache, die sie behandeln, durch Scharfsinn und vernunftmäßiges Überlegen der versteckten Bedeutung habhaft zu werden, obwohl sie dergleichen besser auf andere Aufgaben verwenden würden; daher ihr Einlenken, häufig ohne sich dessen zu versehen, auf einen Weg, der keiner ist (obwohl, ja gerade weil er so breit ist), den der Vermutungen, von denen eine die andere aufhebt und höchstens den überzeugt, der sie selbst ausgeklügelt hat, sich von seinen eigenen Dunstgebilden umgarnen läßt, sie mit seiner Eigenliebe großzieht (mit »der Neigung, die da bindet den Verstand«) und umso größere Leidenschaft daran wendet, je mehr ihm ein dunkles Bewußtsein zuraunt, seine Aussprüche ermangelten des sicheren Grundes.

Zu diesem methodischen Irrtum, welcher derartigen Untersuchungen größtenteils ein im wahrsten Sinne dilettantisches Gepräge verleiht, gesellt sich jene früher angedeutete Überschätzung, das Mißverstehen der

besonderen Bedeutsamkeit Dantes als Philosophen und Politikers. In der Tat vermindert sich für den vorurteilslosen Betrachter die Ursprünglichkeit des Danteschen Denkens auch dort, wo man glauben möchte, mit mehr Recht von einer solchen sprechen zu können, oder sie erweist sich als nicht eigentlich wissenschaftlicher Natur. Das ist der Fall in der Abhandlung *De monarchia,* in welcher der vielberufene Gedanke der Weltmonarchie und des Weltfriedens ein frommer Wunsch aller Zeiten ist, während der andere, der angeblich darin zum Ausdruck gelangen soll, der vom Laienstaat, vielmehr eine Zweiheit von geistlicher und weltlicher Herrschaft verkörpert, mit der gebührenden Ehrfurcht, die die zweite der ersten zu zollen hat, und die sogar letzten Endes eine gewisse Unterordnung mit sich führt. Die Abhandlung von der *Monarchie* ist eben viel eher ein Werk des Tagesschrifttums denn politischer Wissenschaft, obwohl sie, eben durch jenen Grundwiderspruch, auf die Schwierigkeiten, auf die Versuche, einen Ausweg zu finden, hinweist, mit denen sich die Geister zu Ende des Mittelalters gemüht haben, und durch die hindurch die künftige politische Wissenschaft eines Niccolò Machiavelli sich vorbereitete. Ungefähr das gleiche läßt sich von der Schrift *De vulgari eloquentia* sagen, die, so höchst bemerkenswert sie auch ist, dennoch keineswegs, wie man wohl gesagt hat, wegen ihrer Nachrichten über die verschiedenen Mundarten Italiens die moderne Philologie (die vielmehr aus dem modernen

Geschichtsgefühl heraus geboren ist) eröffnet, noch irgend etwas Umstürzendes, ja nicht einmal etwas Sonderliches für die Philosophie der Sprache bedeutet sondern einerseits als Urkunde für die geistige Herausbildung des italienischen Volkstums zu betrachten ist, anderseits und vor allem als Urkunde für die künstlerische Herausbildung Dantes selbst, der in diesem Buche ein Ideal von Sprache und Stil aufgestellt und verfochten hat, das »*volgare illustre*« (die edle Gemeinsprache), wie es seinem eigenen Fühlen entsprach, geradeso wie sich in neuerer Zeit, freilich aus einer ganz verschiedenen Empfindung heraus, vor Manzoni das Ideal der »florentinischen Sprache« erhob. Dasselbe gilt endlich für Dantes Metaphysik und Ethik überhaupt, in der man nur mit sehr viel gutem Willen die eine oder die andere Einzelheit finden wird, die nicht aus den von ihm benützten Büchern stammt. Darum drehen sich die Untersuchungen über Dantes Gedanken und Lehren auch bei den behutsamsten und gewissenhaftesten Forschern notwendigerweise nur um Kleinigkeiten, denen ein größerer und sonderlicherer Wert beigelegt wird, als der ihnen in Wirklichkeit zukommt. Das ängstliche Bestreben, den Danteschen Gleichnisreden beikommen zu wollen, ist der offenkundigste Beweis für diese Sucht zu übertreiben. Denn könnte man jene Allegorien auch mit Gewißheit erfassen — was nicht der Fall ist —, würden auch einmal Anhaltspunkte zu einer sicher beglaubigten Deutung zum

Vorschein kommen, was würde man anderes erlangen denn Wiederholungen oder, wenn man will, kleine Abwandlungen von Gedanken, Meinungen, Plänen, Erwartungen, die bereits aus jenen Stellen seiner Werke bekannt sind, in denen Dante ohne allegorische Einkleidung sich vernehmen läßt, sowie wohl auch aus anderen zeitgenössischen oder vorausliegenden Zeugnissen? Es ist kaum anzunehmen, daß man zu erstaunlichen Offenbarungen gelangen würde, in der Art derjenigen, die von Rossetti und noch mehr von einigen seiner Nachfolger verkündet worden sind; schließlich wären sie in jedem Falle nichts anderes als reine geschichtliche Kuriositäten und würden uns einen Dante enthüllen, der in einer Abteilung seines Gehirns nicht ganz richtig gewesen wäre. Diese Verstiegenheiten, diese Tüfteleien, diese über Torheiten entbrannten Fehden sowie noch mehr die ins Blaue hinein angestellten Vermutungen der Allegorienjäger tragen zum Teil die Schuld daran, wenn der Ausdruck: »Danteforscher« im gemeinen Sprachgebrauch fast ein Wechselwort für »Dantenarr« geworden ist. Gewiß sind das unvermeidliche, fast immer und überall zu beobachtende Erscheinungen, die sich an die Schwärmerei für das Andenken großer Menschen knüpfen; allein man würde sicherlich ihrer gern entraten.

Nach dieser unumgänglichen Verwahrung gegen das, was des Guten zu viel ist, sowie gegen den teilweisen Mangel an Methode, bleibt es nichtsdestoweniger wahr, daß die

Auslegung Dantes in den »Nebensachen« nicht allein, wie bei jedem andern Dichter, berechtigt, sondern bei ihm noch ganz besonders angemessen ist. Ebenso berechtigt ist aber die ästhetische oder geschichtlich-ästhetische Auslegung, deren Zuständigkeit nur von denen in Zweifel gezogen werden könnte — was übrigens nicht der Fall ist — die absichtlich oder unbewußt die Kunst nicht als Wirklichkeit anerkennen und sie als einen trügerischen Schein behandeln, indem sie sie in andere geistige Formen oder geradezu in materialistische Vorstellungen auflösen. Sie hat ebenfalls eine lange Geschichte, da sie diesmal wirklich mit Dante beginnt, das ist mit der Theorie, durch die er die Kunst erklärte und beurteilte, sowie mit der Bestimmung, die er von sich selbst als einem »Dichter der Rechtschaffenheit« oder einem »Dichter heiliger Dinge« gab; in ihrem Fortgang verschmilzt sie mit der Geschichte der Ästhetik und der ästhetischen Kritik vom Mittelalter an bis zur Gegenwart; auch in ihr hat sich der Fortschritt durch die Vervollkommnung des Begriffes der Kunst und die immer größere Genauigkeit und Feinheit der geschichtlichen Anschauung ergeben. Von der Verherrlichung Dantes als theologischen Dichters, als Kenners aller kirchlichen Lehrsätze und als des Weisen der Sittenlehre gelangte man zu den Erörterungen des sechzehnten Jahrhunderts über die *Komödie*, so ob sie sich unter die Gattungen der aristotelischen Poetik einfügen lasse oder nicht, und in welcher Weise

dies geschehe, oder ob sie nicht vielmehr als neue Gattung anzusehen sei; dann allmählich, im achtzehnten Jahrhundert, dazu, daß man sie im Namen des vernunftgemäßen guten Geschmackes ablehnte, verwarf, verspottete, woraus sich dann wieder zunächst ein Rückschlag, weiter die Richtigstellung ergab, sie müsse beurteilt werden, indem man sie mitten in die Gedanken, Bräuche und Empfindungen der Zeit, in der sie entstanden, hineinversetzte; endlich zu einer höheren und freieren Einschätzung des Gedichts in der Zeit der Romantik, entsprechend dem höheren und freieren Begriff, der sich von der Kunst gebildet hatte.

Sind diese zwei Arten der Auslegung, jede für sich, berechtigt, so gilt dies hingegen nicht für ihre Vermengung, obwohl eine oft wiederholte Schulformel — die hiemit ausdrücklichst zurückgewiesen sei — behauptet, daß Vorbedingung und Grund der ästhetischen Auslegung der *Komödie* in ihrer philosophischen, sittlichen, politischen und ebenso auch allegorischen Deutung liege. Diese Formel erhielt einen Anstrich von Wahrheit dank der irrigen Gleichsetzung, die man, wie schon erwähnt, zwischen der »Nebensachen«-Deutung und der geschichtlichen Deutung im allgemeinen aufzustellen pflegte, und welche die ästhetische erst im Gefolge haben sollte, aufgefaßt als nicht an sich geschichtlich, vielmehr erst in jener ihre Voraussetzung oder ihre geschichtliche Grundlage findend. Da aber beide, jede in ihrer Art, geschichtlich sind, das heißt verschiedenen vollständigen

Geschichten oder Formen der Geschichte entsprechen, so ist es klar, daß es der angeforderten Verbindung an der nötigen Unterlage fehlt. Die Geschichte von Dantes Dichtung wie die seiner Philosophie oder seiner Politik hat gleicherweise ihre Wurzel in der gesamten Geschichte, die jener ästhetischen Schöpfung, jener Annahme oder Weiterbildung von Staatslehren, jenem werktätigen Handeln voraufgeht; allein jede von ihnen vollführt den ihr eigentümlichen Aufbau aus jenem geschichtlichen Stoff her gemäß ihrem eigenen und innewohnenden Grundsatz *ad modum percipientis vel appercipientis.*

Man mißverstehe uns nicht. In der Geschichte der Philosophie müssen die Lehren Dantes in ihrem logischen und dialektischen Wesen durchgedacht und mit den ihnen vorhergehenden und nachfolgenden in Zusammenhang gebracht werden, derart, daß Wahrheit und Irrtum in ihnen erhellt sowie ihr Platz in der allgemeinen Geistesentwicklung, das Amt, das ihnen in dieser zugefallen ist. Allein für die Geschichte der Dichtung wie für das einfache Lesen und Genießen dieser letzteren hat dies alles nicht nur keine Bedeutung, sondern es würde sogar, in sie eingeführt, Verwirrung stiften; denn jene Lehren stehen hier nicht insoweit sie gedacht, sondern insoweit sie dargestellt sind, und scheiden sich demnach nicht dialektisch in wahr und falsch. Man muß sie kennen, jedoch in derselben Weise, in der man eine Sage, eine Fabel, irgend eine Tatsache kennt, das heißt als Grundwesen

oder Bestandteile der Dichtung, von der aus, nicht von der Logik her, sie ihr Gepräge und ihren Sinn empfangen.

Gleicherweise ist es nötig, in einer Geschichte der mittelalterlichen Bildung, oder jener Dantes im besonderen, dem nachzugehen, was man über gewisse Personen oder gewisse Sagen wußte oder glaubte, in den Urteilen über sie das zu unterscheiden, was aus mehr oder weniger wohlbestellter Kritik stammt, oder vielmehr aus Überlieferungen, aus Einbildungen oder gar Mißverständnissen: das römische Reich, Caesar, Brutus, Cato, Vergil, Minos, Pluto. In der Dichtung, und somit auch in der Geschichte von Dantes Dichtung, werden aber diese Ereignisse oder Gestalten zu Bildern oder Gleichnissen für das mannigfache Empfinden des Dichters, und so ist es zwar sicher notwendig, zu erfahren, in welcher Weise er sie gedacht hat, jedoch lediglich im Hinblick auf die Art, in der er sie in den bestimmten Lagen, in die er sie stellte, gebraucht hat, insoferne sie ihm als große Namen der Vergangenheit entgegenklangen, verschiedenartig gefärbt von Ehrfurcht, Bewunderung, Liebe, Schrecken. Dante mag immerhin aus ungenügender Kenntnis oder aus Unachtsamkeit die beiden Charaktere des Cato von Utica und des zensorischen Cato vermengt haben; allein die Gestalt des Pförtners am Fegefeuer ist nicht die Frucht eines Mißverständnisses, sondern einer dichterischen Schöpfung, in der der Name und ein paar Züge der Erinnerung an einen römischen Helden entnommen sind:

es umgibt das jene Gestalt wie mit einem Heiligenschein, geradeso wie wir einer geliebten Tochter einen Namen voll von teueren Erinnerungen und hoher Vorbedeutung geben, die Geschichte dieses Namens aber sicherlich nicht auf der wirklichen Person lastet, der er verliehen wurde.

In einer politischen Geschichte von Florenz ist es unumgänglich, von wirtschaftlichen und Begriffen des Rechtes auszugehen, Gewerbe, Handel, die Klassenkämpfe, Verhandlungen und Kriege, das Verhalten des französischen Königs, des Kaisertums, der Kirche zu verfolgen, zu begreifen, welche Aufgaben gesellschaftlicher und zwischenstaatlicher Art damals erörtert wurden, welche die Einrichtungen waren, die an Boden verloren, welche die neuen, emporstrebenden und an Kraft gewinnenden, auf welcher Seite größere Klugheit, politische Weisheit zu finden war; man wird auch, soweit es die uns überkommenen Urkunden erlauben, das persönliche Eingreifen Dantes berühren, als Mitglied von Körperschaften, als Vorsteher, Redner, als Verurteilter und Verbannter, als tätig und leidend in jener Entwicklung von Abbruch und Aufbau, von Angriff und Verteidigung. Alles das hat aber mit Dantes Dichtung keinen unmittelbaren Zusammenhang; denn das gefühlsmäßige Verhalten, das sich in ihr auf jene geschichtlichen Zustände bezieht und darum bloß im Hinblick auf diese verständlich und beurteilbar zu sein scheint, steht hier genau in der nämlichen Weise wie

die aus der philosophischen und geschichtlichen Bildung herrührenden Kenntnisse, als Teilchen, die von den Bildern, zu denen sie gehören, nicht abgetrennt und als gesellschaftliche und politische Geschichte betrachtet werden dürfen, will man nicht die Gesamtheit, die sie bilden, statt sie zu erklären, vielmehr vernichten. Das »neue Geschlecht« und die »plötzlichen Gewinne« sind in Dantes Versen nicht wie in der politischen Geschichte, Ursachen und Wirkungen des gewerblichen und Handelsaufstiegs von Florenz, sondern Ausdruck eines Sturms von Abscheu und Widerwillen in der Seele des Dichters. »Der Bauer von Aguglione und der von Signa« mögen in der politischen Geschichte, wie das Troyas Ansicht war, verständiger und in ihrem dunklen Trieb besser belehrt gewesen sein als der Parteigänger der Welfen, der »Weiße Alighieri«, die »schamlosen florentinischen Frauen« vaterländischer gesinnt als er; in der Dichtung jedoch, seien sie in Wirklichkeit was immer gewesen, verkörpern sie die Verachtung und den Unmut; der Bauer von Aguglione und Signa »hat für Wucher das Auge geschärft«, die Florentiner Frauen gehen einher »mit entblößten Brüsten« und es ist notwendig, daß die Prediger, von der Kanzel herab auf sie weisen, und sie beschämen. In der Geschichte oder in der Anekdotik mag man die Wahrheit von Ereignissen, wie das tragische Ende der zwei Liebenden von Rimini oder Größe und Fall des Grafen Ugolino, festzustellen trachten; es kann dabei vielleicht herauskommen, daß sich Dante

in seinem Urteil über sie, wie ein Erklärer will, einigermaßen vom Haß gegen die Pisaner und gegen die Malatesta als »schwarze Welfen« hat leiten lassen. Aber weh dem Leser, hält er sich bei diesen Episoden die Ergebnisse solcher Nachforschungen gegenwärtig, anstatt einzig die Züge, die Dante umrissen, aus den andern herausgehoben oder erfunden hat: wer durch solche Brillen sehen wollte, dem entschwände sofort alles, was an Rührendem und Tragischem in diesen Gestalten liegt. Die Verbrechen Ugolinos, die gesetzmäßige, familienhafte, eheliche Verantwortlichkeit erklärten oder verminderten den Abscheu vor der Grausamkeit der Pisaner, und das Verhältnis einer mehr als dreißigjährigen Francesca mit ihrem mehr als vierzigjährigen Schwager könnte, wie es einem Kritiker dünkte, als ein recht niedriger Liebeshandel erscheinen, der sich mit der Erinnerung an einen ähnlichen, den Dante mit seiner eigenen Schwägerin angezettelt haben soll oder anzetteln wollte, verbindet; und doch ist dies jene Francesca, die, dank der göttlichen Poesie, um sich eine eigene neue Geschichte gesponnen hat, die einen Byron in Ravenna mit Wonne die Luft einsaugen ließ, die einst die Tochter derer von Polenta atmete, oder Carducci den Zypressenhügel verehren, wo sie die »feurigen Blicke durch ein Lächeln« kühlte.

Schließlich, um noch etwas bei einem Punkte zu verweilen, der zu den erschrecklichsten Schwierigkeiten Anlaß zu geben pflegt, befand sich unter den Formen

des Ausdrucks oder, besser gesagt, der Mitteilung und schriftlichen Überlieferung, wie sie im Mittelalter gang und gäbe waren, zweifellos auch die Allegorie, das Versteckenspiel, das Rätselstellen und -lösen; mitunter erheischt es die Notwendigkeit, um gewisse Begriffe verstehen zu können oder um Kunde von gewissen Tatsachen zu erhalten, die allegorischen Geheimschriften zu entziffern — falls die verfügbaren Mittel dies erlauben. Was aber auch immer die Erforscher und Konjekturenschnüffler der Danteschen Allegorien vorgeben und aufbauschen, in der Dichtung und in deren Geschichte sind die Deutungen der Allegorien vollkommen nutzlos und als nutzlos auch schädlich. In der Dichtung hat die Allegorie niemals ihre Stätte; man spricht wohl von ihr, allein findet sie nicht, wenn man sie sucht und erfassen will; sie ist ein leerer Schatten schon dem Aussehen nach, nicht erst in der Umarmung. In der Tat sind zwei Fälle möglich; im ersten kann die Allegorie *ab extra* einer Dichtung, einer wahren und wirklichen Dichtung zugesellt sein, indem, wie schon früher gesagt, willentlich festgelegt wird, daß diese oder jene Personen, Handlungen, Worte der Dichtung, auch eine bestimmte Tatsache, die vorgefallen ist oder vorfallen wird, eine religiöse Wahrheit, ein sittliches Urteil oder was immer sonst zu bedeuten haben. Es ist klar, daß in diesem Fall die Dichtung unberührt bleibt und daß allein diese die Geschichte der Dichtung angehen kann, während alles andere, der zweite Sinn — bei dessen

Überwuchern der erste, die Dichtung selbst, zu einem Un-Sinn herabsinken und sich in einen Gegenstand, der als Zeichen dient, verwandeln würde — dem Umkreis und der Geschichte der Werktätigkeit angehört. Der andere Fall ist der, daß die Allegorie die Dichtung nicht bestehen oder nicht erstehen läßt, sondern an ihre Stelle einen Knäuel von unvereinbaren, dichterisch kalten und stummen Bildern setzt, die eben darum nicht wirkliche Bilder, sondern einfach Zeichen sind; in diesem Falle ist, da keine Dichtung vorhanden, nicht einmal irgend ein Vorwurf für die Geschichte der Dichtung gegeben, sondern bloß der Merkstein ihrer Grenze, des dichterisch Verfehlten und Nichtigen, des Häßlichen. Ein dritter Fall, den man anzunehmen pflegt, in dem wohl eine Allegorie, jedoch vollständig zum Bild geworden, vorhanden wäre, sie demnach nicht außerhalb der Dichtung verbliebe wie im ersten Fall, oder diese zerstörte oder verhinderte wie im zweiten, sondern mit ihr und in ihr wirkte, erweist sich als ein offenbarer Widerspruch, da, wenn die Allegorie vorhanden ist, sie immer ihrer Wesensbestimmung nach außerhalb der Dichtung und gegen sie steht; ist sie aber wirklich in ihr, mit ihr verschmolzen und eins geworden, so will das besagen, daß eben keine Allegorie, sondern einzig ein dichterisches Bild vorliegt, das nicht als stoffliches, endliches Ding zu umschreiben ist, sondern immer geistigen und unbegrenzten Wert hat. In allen diesen Fällen gelangt, wer poetischer Weise liest, niemals —

darf und kann auch nie und nimmer dahin gelangen — zum »allegorischen Sinn«, da er in anderen, ruhigeren Wassern schifft; übrigens ist es, trotz allen Anstrengungen unmöglich, zwei Dinge, eines neben dem andern, zu erblicken, von denen das eine bloß dann erscheint, wenn das andere verschwindet. Es ist ebenso nur eine Spitzfindigkeit, daß es notwendig sei, zum Verständnis gewisser Stellen die allegorische Deutung vorauszuschicken, während vielmehr das, was vorausgehen, muß, die Kenntnis der Bestandteile der Sprache, der lebenden Sprache ist, die sich in jenen Stellen zu einer neuen Einheit verbinden. Eine andere Spitzfindigkeit ist es auch, daß der allegorische Sinn zur Dichtung eine lieblich anmutende oder erhebende »Einwirkung« hinzubringe; eine Einwirkung zu welchem Zweck? etwa um sich von der Dichtung zu entfernen?

Ein Beispiel des ersten Falles kann Beatrice in den letzten Gesängen des »Fegefeuers« und des »Paradieses« abgeben, Beatrice, die in allegorischer Hinsicht alles das sein mag, was Dante gewollt, die Ausleger erträumt haben (die Theologie, die Offenbarung, der tätige Verstand und so weiter und weiter), die aber trotz dieser willkürlichen Namengebung in der Dichtung nichts anderes ist als einfach eine Frau, eine einstens geliebte, jetzt selige und verklärte und doch ihrem ehemaligen Liebhaber gütig und hilfreich sich erweisende Frau. Oder Matelda, von der wenigstens einige zwanzig lehrhafte Auslegungen vorhanden sind, vom tätigen Leben an

bis zu der voraussehenden und mitwirkenden Gnade, von der vollkommenen menschlichen Natur bis zum tätigen Mystizismus, von der Kunst oder dem werktätigen Zustand und der Gabe des Verstandes bis zur Versöhnung von Kirche und Kaisertum, ferner wenigstens sechs geschichtliche (Gräfin Mathilde von Canossa, eine heilige Mathilde von Hackenborn, eine Beguine Mathilde von Magdeburg, eine selige Mathilde, Mutter Kaiser Ottos I., die heilige Maria Magdalena, eine Freundin Beatricens aus der Zeit des *Neuen Lebens);* dennoch ist sie in der Dichtung nicht mehr und nicht weniger als die man in Bildern vor sich sieht und im Gefühl widerhallend findet: eine junge Frau, die in der Frische des Morgens in einem Wäldchen »dahinging, singend, Blum' zu Blume pflückend«: eine unendlich viel reichere Figur – dichterisch – als diejenige, die man sich anmaßte, mit einer dieser Sudeleien von tieferer Bedeutung und geschichtlicher Bedeutung zu bereichern und zugleich zunichte zu machen. Oder die »vier Sterne«, die vier berühmten Sterne, die Dante beim Austritt aus der Hölle plötzlich am Himmel erblickt, niemals vorher erschaut, an deren Glänzen sich der Himmel zu freuen scheint; sie werden wohl die vier Kardinaltugenden der Allegoriendeuter sein, in der Dichtung aber nichts anderes als jene Bewegung des Staunens und des Entzückens vor dem unerwarteten und überaus herrlichen Schauspiel.

So leicht es ist, Beispiele für den ersten Fall anzuführen, da deren außerordentlich viele sich darbieten,

so schwierig ist dies für den zweiten, da Dante ein so kraftvoller und fruchtbarer Dichter ist, daß er sich nur sehr selten und fast niemals vollkommen in trockenes, der Poesie bares Gleichniswesen verliert. Nichtsdestoweniger lasse sich hier unter der eben gemachten Einschränkung immerhin das »Windspiel« anführen, das nicht »von Erde noch von Erz sich nährt«, sondern von Weisheit, Liebe, Tugend und »zwischen Feltro und Feltro« zur Welt kommen wird, oder die Wölfin, die »vielem Volke schwer das Leben machte«, dann der feste Fuß, »der stets der tief're war«, das »schöne Flüßchen«, durch das man »wie auf fester Erde« hindurchgeht, und ähnliches; ebenso lassen sich ein paar etwas leere Kanzonen und Sonette anführen, die unsicher zwischen moralischem und Liebesinhalt schwanken. In einigen Stellen der *Komödie*, die für allegorisch gelten, erneuert Dante einfach den prophetischen und apokalyptischen Vortrag und bewegt sich so, da er in dieser Art das Gleichniswesen vergegenständlicht, es ins Stoffliche hinabdrückt, gleichwohl im Bereiche reiner Dichtung.

Vollends für den dritten Fall lassen sich Beispiele überhaupt nicht geben, da er, wie schon gesagt, ein undenkbarer Fall ist, und man leicht einsieht, falls man Beispiele dafür geben will, daß es sich entweder um Dichtungen ohne Allegorie oder um solche handelt, die wohl eine zur Schau tragen, trotzdem aber einen eigenen dichterischen Sinn besitzen. So verhält es sich

etwa mit der Kanzone der *Drei Frauen*, von der Coleridge sagte, er habe sie wer weiß wie oft gelesen und immer wieder gelesen, ohne jemals ihren Sinn erfassen zu können, die aber trotzdem auf ihn einen großen »Reiz« *(Fascination)* ausübe wegen jener »Seele allgemeiner Poesie, die, wie in jeder wahren Poesie, hier als Zugabe zum besondern Sinn« zu bemerken sei. Es ist klar, daß hier der feine, aber im Theoretischen nicht gleicherweise ausgebildete Kenner »besondern Sinn« das nannte, was nicht besonders, vielmehr rein äußerlich ist, und »Seele«, »Hauch«, »Reiz« das, was der wahre besondere, weil dichterische Sinn ist.

Überhaupt, gelänge es auch, die sämtlichen Allegorien sämtlicher lyrischer Gedichte und sämtliche Stellen der *Komödie* zu erklären und vollkommen klar zu stellen, so müßten trotzdem jene Lyrik und jene Stellen geschichtlich ausgelegt werden, das heißt in völligem Absehen von den Allegorien als unnützen und schädlichen Seitenwegen, und im Bestreben, den wahren »besonderen Sinn« aufzudecken. Müßte ich demnach irgendwie die geschichtliche Auslegung, die der geschichtlich-ästhetischen Deutung eigentümlich ist, oder den analytischen Gesichtspunkt, der dem synthetischen vorausgeht, bezeichnen, so würde ich sagen, sie liege in der *explanatio verbi*, der im weitesten Sinn verstandenen Auslegung des Wortsinnes: der, wie allgemein bekannt, sich nicht aus der Herkunft der Worte, aus der Folge der Begriffe und Gefühle ergibt,

die dazu beigetragen haben, sie zu bilden und die eine überwundene Vorgeschichte darstellen, sondern aus dem allgemeinen Sprachgebrauche einer gegebenen Zeit, aus dem Umkreis, in dem er vorkommt, und der im Verhältnis zu der neuen Wendung, die aus jenen Worten gebildet ist, sie zugleich bildet und ins Leben ruft, bestimmt wird und Eigengepräge erhält. Philosophische Lehrsätze, Namen von Personen, Anspielungen auf geschichtliche Vorfälle, sittliche, politische Urteile und so weiter, sind in der Dichtung nichts weiter als Worte, stofflich allen anderen Worten völlig gleichgestellt und innerhalb dieser Grenzen deutbar. In der »Nebensachen«-Deutung sind sie aber und dürfen sie auch nicht mehr Worte, das heißt Bilder sein, sondern S a c h e n.

Es ist möglich, daß es dieser *explanatio verborum* nicht in allen Fällen gelingt, den genauen Sinn mancher Worte zu fassen, den sittlichen, philosophischen und, allgemein gesprochen, historischen Gehalt, der in ihnen lebt; allein das nämliche kann bei jedem anderen Wort geschehen, selbst bei solchen, die man dem gewöhnlichen oder Hausgebrauch zuteilt. Gelingt es daher nicht, ihn genau zu erfassen, so bleibt eine größere oder geringere Dunkelheit zurück; und über Dantes »Dunkelheit« ist viel hin- und hergeredet, ja sie ist sprichwörtlich worden, da man ihre Bedeutung und ihren Umfang in seltsamer Weise übertrieb. Die Dunkelheit Dantes ist eher eine Schwierigkeit, die daher rührt, daß die von ihm gebrauchte Sprache sehr reich und in

manchen Teilen veraltet ist, daß es sich um vielfache und nicht immer klar zu Tage liegende geschichtliche Anspielungen handelt, daß die philosophische Ausdrucksweise einer vergangenen Bildungsstufe angehört und bloß Fachleuten zugänglich ist; deshalb hellt sich dieses Dunkel bei einigem guten Wissen auf, ohne davon zu reden, daß es sich dabei gewöhnlich um Dinge besonderer und nebensächlicher Natur handelt. Mitunter bleibt freilich die Dunkelheit bestehen, entweder wegen geringer Achtsamkeit von Seite des Dichters, Mißverständnissen aus dem Wege zu gehen, oder weil die Urkunden fehlen, die geeignet wären, sie aufzuhellen; dann ist aber die Erklärung rein vermutungsweise, das heißt, sie läßt mehrere Möglichkeiten offen und ist damit der Willkür ausgeliefert. Statt aber diese Sachlage anzuerkennen und sich dabei zu bescheiden, klammern sich die Danteforscher mit einer Zähigkeit, die an Aberwitz streift, gerade an jene dunklen Verse, hören nicht auf, neue und oft höchst vertrackte Deutungen vorzuschlagen, und streiten mit Macht darüber. Es wäre besser, sich bei jenen dunklen Stellen, wenn auch immer in Erwartung oder Hoffnung auf irgend eine Urkunde, die zum Vorschein kommen und sie aufhellen könnte, an eine von den beiden folgenden Verhaltungsweisen zu halten: entweder sie zu behandeln, wie man die verlorenen und nicht wiederherzustellenden Teile eines Gemäldes behandelt, die man mit einem neutralen Ton zudeckt, oder sie wiederherzustellen, indem

man unter den verschiedenen Möglichkeiten die wählt, die als die angemessenste und schönste erscheint. So ist in dem Verse vom Grafen Ugolino: »Mehr als der Schmerz vermochte dann das Fasten« folgende Deutung sicherlich vorzuziehen: daß der Schmerz, der den Unglücklichen in irrem Leben erhielt, endlich von der brutalen Kraft der Erschöpfung besiegt wurde und im Tode Ruhe fand, weil dieser letzte Pinselstrich die durchaus von menschlichem Elend erfüllte Szene viel harmonischer vollendet als jener andere eines Ugolino, der verzweiflungsvoll die Zähne in das Fleisch der toten Söhne schlägt; damit ist aber keineswegs vollständig ausgeschlossen, daß Dante nicht vielmehr gerade das zweite hat sagen wollen, einem Gerücht entsprechend, das in einigen Städten Italiens über die letzten Augenblicke Ugolinos in Umlauf war. Ebenso läßt sich auch der Ausdruck Francescas: »Noch kränkt die Weise mich« am besten auf den Tod beziehen, der sie auf frischer Tat ereilte, ihre Schuld offenbar machte und ihr noch immer, in verletzter Scham und bebender Entrüstung, auf der Seele brennt; ohne auszuschließen, daß Dante damit andeuten wollte, es hätte ihr die Zeit zur Buße gefehlt oder gar, wie andere wollen, auf das (spät auftretende) Histörchen von dem Trug gezielt hat, der sie Paolo nahm und dem Gianciotto vermählte. Und um noch ein drittes Beispiel anzuführen, »*lo cor che in sul Tamigi ancor si cola*« (das Herz, das an der Themse stets noch blutet — oder verehrt wird) hat

einen wirksameren und poetischeren Klang, wenn »cola« — wie man vorgeschlagen hat — von »colare« (tropfen), nicht von »colere« (verehren) abgeleitet und zu verstehen gegeben wird, jenes Herz blute noch immer und verlange seine Rache. Anderseits darf man freilich nicht darauf bestehen, den genauen Sinn des Verses: »Dein Guido hatte sein vielleicht nicht Acht« mit Gewalt ergründen zu wollen, da er auf ganz oder so gut wie ganz verloren gegangene Einzelheiten aus dem Leben Guido Cavalcantis und seine Beziehungen zu Dante weist; man verliert über diesem Verweilen auf einer dunklen Zeile die an sich ganz klare dichterische Schönheit der Episode; es ist dies einer jener Fälle, in denen man den »neutralen Ton« in Anwendung bringen muß.

Diese Scheidung und der tiefe Unterschied zwischen den beiden Erklärungsarten, der ästhetischen und der »Nebensachen«-Deutung, die wir in feste logische Grenzen einzuschließen bemüht waren, wird auch allgemein empfunden, wiewohl unklar gedacht und in ungeeignete Formeln gekleidet. Aus diesem ganzen oder halben Bewußtsein schreibt sich der Widerwille her, der sich fortdauernd gegen die Krämer der Allegorien, geschichtlichen Annahmen, Anekdoten, Vermutungen entlädt, wie überhaupt gegen die Philologen und die »Kommentatoren«: der Entschluß, den man faßt, und die Mahnung, die an uns gerichtet wird, Dante zu lesen, nachdem man die Erläuterungen bei Seite geworfen, allein mit ihm »von

Angesicht zu Angesicht«. Gewiß, man kann unmöglich (und es hat dies auch noch niemand getan) beim Lesen Dantes ganz von Erläuterungen absehen; aber der Rat, sie bei Seite zu werfen, ist in allen den Fällen (und sie sind sehr häufig) wohlangebracht, wo sie, statt einzig die für die historisch-ästhetische Erklärung nützlichen Anhaltspunkte zu liefern, vielmehr unbrauchbares und äußerliches Zeug bringen. Gewiß, niemand kann Dante ohne die erforderliche Vorbereitung und Bildung lesen, ohne die notwendige philologische Mittlerschaft; allein diese Mittlerschaft muß dazu führen, sich Dante gegenüber »von Angesicht zu Angesicht« zu finden, das heißt in ein unmittelbares Verhältnis zu seiner Dichtung zu kommen. Das ist die vernünftige Forderung, die in jenem Widerwillen und in jenen Vorschlägen steckt, die übrigens, nach anderer Richtung hin, über das Vernünftige hinausgehen.

Man wird einwerfen wollen, daß mit der von uns vertretenen Scheidung auch der alleinige Dante in zwei oder mehr Dantes zerteilt wird; es wäre das eine grausamerer Eingriff als der Teufel der neunten Höllenbolge an den Erregern von Ärgernis und Kirchenspaltung vornimmt, demnach mit gutem Grunde abzulehnen und hintanzuhalten. Nur handelt es sich hier durchaus nicht darum, irgend etwas zu »zerteilen«, sondern bloß zu »denken«, und denken kann man nicht anders denn unterscheidend; auch wurde die in Rede stehende Unterscheidung, sehr viel früher als von uns Kritikern, von

Dante selber durchgeführt, als er statt sich auf die Politik oder die Philosophie einzuschränken und bei ihr zu bescheiden, sich vermaß auch Dichter sein zu wollen; so daß er, wie er seine ganze Welt ab und zu in die Spekulation oder in werktätiges Handeln umsetzte, sie ebenso, nur noch viel ausgebreiteter und kraftvoller, ganz in die Lust des Verses umgesetzt hat, indem er Sonette, Kanzonen und die wunderbare *Komödie* schrieb. Eine andere Einheit, außerhalb dieser dialektischen Bewegung, ist nicht vorhanden; ein Dante an und für sich, eine »Danteheit«, wäre nichts weiter als ein trübes Erzeugnis der Einbildung, teuer der zügellosen Ichsucht von Dekadenten, aber vor ernstem Denken nicht standhaltend. Sucht man aber in Gedanken eine andere Einheit jenseits der Entwicklung der besonderen Formen, so greift man allmählich, ohne sich dessen zu versehen, nach einer dieser Formen, stellt sie an die Spitze der anderen oder läßt sie von den anderen unterdrücken; das ist der Fall in einigen nach falscher Einheitlichkeit strebenden Darstellungen Dantes, in denen beispielsweise die Theologie oder die Staatskunst sich die Poesie untertan machen, sie zu ihrem Werkzeug erniedrigen, wobei letzten Endes der Eindruck erweckt wird, als ob sie gar nicht vorhanden wäre. Oder man hüllt sich in einen tönenden, aber hohlen Wortschwall, so wenn gesagt wird, daß in Dante nicht der Theolog und der Dichter, der Staatsmann und der Philosoph, der schlichte Sprecher und der Gleichnisredner, sondern diese alle

zusammen in einer Person enthalten seien, oder daß in der *Komödie* alle Gattungen, literarische und nichtliterarische, alle geistigen Formen vorhanden seien, Drama so gut als Epopöe, Abhandlung und Prophetie und so fort. Gewiß, auf diese Weise wird alles geeint, aber bloß im Strom der Worte, nicht kraft des Gedankens, der die Dinge nie und nimmer in buntem Durcheinander denkt.

Zu dem vorigen Einwand gesellt sich ein zweiter, gleichfalls recht landläufiger, daß man nämlich, falls die Dichtung Dantes getrennt von den Allegorien, Lehrsätzen, gelehrten Kenntnissen betrachtet wird, in Zwiespalt mit dem Verfasser selbst geriete, der sie ja gemäß der ästhetischen Lehre, die er von der mittelalterlichen Überlieferung her empfangen hatte, betrachtet und beurteilt wissen wollte. Allein es dürfte unnötig sein, etwas zu wiederholen, das längst als erwiesen gelten sollte: nämlich, daß der Dichter Dante keineswegs mit dem Kritiker Dante zusammenfällt, daß die Tat der dichterischen Schöpfung und die philosophischen Nachdenkens über sie zwei ganz unterschiedene und getrennte Tätigkeiten sind, und daß man darum die Dichtung Dantes nicht gemäß Dante, sondern der Wahrheit gemäß behandeln muß: mithin in derselben Weise, in der Plato und Aristoteles nicht ihrer Philosophie entsprechend, sondern der entsprechend behandelt werden müssen, die für den Kritiker die neue Wahrheit in der Philosophie darstellt, Homer nicht der im übrigen recht wenig bekannten

Poetik der Aöden gemäß, sondern der ewigen Wahrheit aller Dichtung gemäß. Wollte man anders vorgehen, Aristoteles nach Aristoteles und Dante nach Dante denken, so müßte man in eine verzweifelte Lage geraten, in das unmögliche Bestreben, unser Gefühl und unsern Geist zu verstümmeln, der wohl das Vergangene wiederzeugt und wiederdenkt, jedoch allein insoweit er es überwindet. Wer behauptet, daß man Dante in Gesellschaft eines Theologen lesend, sich in besserer Übereinstimmung mit Dantes eigenem Wollen befinde, sagt etwas unbezweifelbares; nur handelt es sich in unserem Falle nicht um den Willen zur Erklärung, sondern um die Dichtung. Zu sagen, wie dies öfter geschehen ist (ich lese es soeben wieder in dem Buche eines Amerikaners), daß Dante gegen seine größten Bewunderer und Beurteiler von heute, gegen die De Sanctis und die Symonds, in heftigstem Zorn entbrennen würde, weil sie einzig und allein von der sinnlichen und dichterischen Schönheit seiner Werke ergriffen seien, bedeutet keinen Grund gegen, sondern vielmehr für die Kritik, die von Dantes Zeiten bis zu uns einen langen Weg hat zurücklegen müssen. Die Ästhetik und Kritik, wie er sie dargelegt hat, nach der Art, in der es damals möglich war, ist seine Sache gewesen; die wir heute vertreten, muß die unsere sein.

Welcher ästhetische Maßstab ist denn nun aber anzuwenden? Ist die Kritik im allgemeinen, und mit ihr zusammen die Dantekritik, wie schon erinnert wurde,

vom Mittelalter zur Romantik und zur idealistischen Ästhetik weitergeschritten, läßt sich dann heute noch der Maßstab gebrauchen, der sich in jenem letzten Zeitraum herausgebildet hatte? Er war ohne Zweifel dem der neuklassischen Dichtungslehre weit überlegen, und trotz mancher Schlacken der Vergangenheit, die noch an ihm hafteten, vermochte er dennoch die Dichtung in das Reich des Geistes zu erheben, genau so wie in der Welt der Dichtung selbst eben diesen Dante als wahren Dichter, als dichterischen Geist, nicht mehr als einen Verkünder von Lehrmeinungen, als einen Tugendredner oder gelehrten Literaten. Trotzdem ist es dieser Ästhetik niemals gelungen, den richtigen Punkt in der Beurteilung des Wesens der Kunst zu treffen, sie schwankte in ihren Bestimmungen zwischen den beiden Grenzfällen einer sinnbildlichen Darstellung der Idee oder des Alls und einer ausgesprochen realistischen.

Bei einigen Kritikern, besonders italienischen, wog der erste Grenzfall vor; in der Dichtung überhaupt und besonders bei Dante wurde die Höhe des Gedankens und die erhabene Sittlichkeit, durch feierliche und prächtige Formen leuchtend, gepriesen. Das war aber nicht die modernere, stärkere und reichere Richtung; die romantische Kritik neigte im Allgemeinen zu dem zweiten Grenzfall, dank der Wirksamkeit der gleichzeitigen literarischen Strömungen, die sich dem alten klassizistischen, lehrhaften, salbungsvollen, rhetorischen Schrifttum entgegenstellten und die Sprache der

Empfindung zu Ehren brachten. Nun ist die Empfindung ohne Zweifel der Stoff der Dichtung wie der Kunst im Allgemeinen, ohne sie entsteht weder die eine noch die andere; allein die Romantiker verwechselten häufig einesteils die Leidenschaft als »Stoff« mit der Leidenschaft als »Form«, und drückten so die Idealität der Kunst herab; zum andern faßten sie sie auch insoferne sie Stoff ist, in eingeschränkter und willkürlicher Weise auf. Sie glaubten wahre Leidenschaft nur in gewissen Formen und gewissen Stimmungen zu finden, in trüben, aufgeregten, gewaltsamen, durchzuckt von Blitzen, die sie zugleich erhellen und noch trüber und finsterer machen, ihr Wüten nicht sänftigen, sondern aufstacheln: ein Ideal, das sie in den Dramen Shakespeares und in einigen Schöpfungen Goethes, im Werther, Faust, Mephistopheles, in Gretchen, in den Gedichten und Schauspielen Byrons und anderer Geringerer verwirklicht fanden. Daraus folgte, daß andere Töne der Leidenschaft oder des Empfindens, als zum Beispiel solche, die Festigkeit des Gedankens ausdrückten, kraftvolle Ruhe des Willens, gemessene Stärke, Tüchtigkeit, den Glauben und ähnliche für minder poetisch oder geradezu für unpoetisch gehalten wurden, weil (wie man sagte) der Gegensätze ermangelnd, das heißt der Gegensätze in der oben beschriebenen Art. Es ergab sich des weiteren noch eine andere auf den ersten Blick seltsame Wirkung, die sich aber seelisch erklärt und von dem später eingetretenen Übergang von der

Romantik zum Verismus bestätigt wird: das Bestreben, die Kunst als die Darstellung des Wirklichen aufzufassen, einer auch ihrerseits willkürlich begrenzten, derben, handgreiflichen, lärmenden und schreienden Wirklichkeit.

Die Kritik der Danteschen Dichtung ist in vielen Teilen von diesen ästhetischen Vorurteilen und romantischen Neigungen verdunkelt worden; diesen ist vornehmlich das landläufige Urteil zuzuschreiben – denn haben sie es nicht aufgebracht, so nährten und kräftigten sie es doch –, das *Inferno* sei dichterisch den beiden anderen Teilen überlegen, weil hier die menschlichen Leidenschaften ihren Platz finden, die dann im *Purgatorium* an Körperlichkeit und Kraft einbüßen und sich im *Paradiese* ganz verlieren; oder auch, daß im *Inferno* lebendige Wirklichkeit und Poesie, im *Paradies* aber bloß abgeschmackte Schauspiele von Seligkeit zu finden seien. Desgleichen jenes andere Urteil, in der ersten Hälfte des *Inferno* begegnete man den großen poetischen Charakteren, und gerate dann, allmählich im weiteren Herabsteigen zu weniger dramatischen Sündern, in die »Prosa«. Daran schließe sich der lehrhaftere Teil der *Komödie* als Prosa in Versen oder als Lehrgedicht. Endlich, um nur die hauptsächlichsten Irrtümer hervorzuheben, gehört hieher noch die Behauptung, Dante hätte wohl die Hölle gut wiedergeben können, da er für sie leicht wirkliche Vorbilder im irdischen Leben fand, hätte aber an der

Darstellung des Paradieses scheitern müssen, da es ihm hier nicht möglich war, sich auf Beobachtungen und Erfahrungen zu stützen; dies hat unter anderen Schopenhauer wiederholt, um dadurch sein pessimistisches Urteil über die Welt zu bekräftigen, die sich wohl in einer Hölle, aber niemals in einem Paradiese zu spiegeln vermöge; etwas ähnliches hatte übrigens bereits Leopardi in seinem *Tagebuch* angemerkt.

Inwiefern einige dieser Urteile etwas Richtiges enthalten, wird gehörigen Ortes zu bemerken sein; sicherlich mischt sich aber noch viel mehr Falsches in sie, und sowohl das Falsche als das Wahre ist auf unhaltbare Anschauungen begründet, wie es die von der willkürlich umgrenzten Leidenschaftlichkeit ist, oder die von der Darstellbarkeit der Hölle und der Nichtdarstellbarkeit des Paradieses. Was das anbelangt, so wußte Dante in der Tat sehr gut, was die Kritiker nicht wissen oder vergessen haben, daß Hölle, Fegfeuer und Paradies, das ganze jenseitige Leben für den Menschen nicht darstellbar, ja sogar unbegreiflich ist, und er wollte davon bloß ein symbolisches oder allegorisches Bild entwerfen; die fortwährende, ewige Qual übersteigt das menschliche Fassungsvermögen nicht minder als die fortwährende, ewige Seligkeit, sie sind beide gleich undenkbar, weil in sich widersprechend und sinnlos. Läßt man dies aber bei Seite und nimmt man an, daß alle drei Reiche sich auf irgend einem Teile der Erde befinden, so bleiben sie dennoch immer eine äußerliche Wirklichkeit, Gegenstand

oder vielmehr Erzeugnis naturalistischer Beobachtung und gliedernden Verstandes, aber der Kunst unerreichbar, die nicht Dinge sondern Empfindungen darstellt, oder vielmehr ihre hohen Traumgebilde auf den Empfindungen aufbaut. Nicht nur das Paradies, auch eine Rose oder eine Wolke sind künstlerisch unmöglich wiederzugeben, wenn die Einbildungskraft nicht die Empfindung in Rose oder Wolke verwandelt.

Mit diesem Hinweis ist schon der Maßstab angegeben, der an Stelle des von der idealistischen und romantischen Ästhetik angewendeten zu treten hat und in gewissem Betracht dessen Richtigstellung und Bekräftigung bedeutet: der Begriff der Kunst als einer Lyrik oder lyrischen Anschauung. Es ist das ein spekulativer Begriff, zu trennen von dem erfahrungsmäßigen, durch den geleitet man in den häufigen Streitigkeiten über die literarische Gattung, der die *Komödie* angehören soll, nachdem man der Reihe nach die epische, die dramatische Gattung, das Lehrgedicht, ebenso eine Mischung aller Gattungen vorgeschlagen hat, zuweilen auch auf die »lyrische Gattung« verfallen ist. Das lyrische Wesen, von dem wir reden, ist aber keine Gattung der Poesie, vielmehr *diese selbst,* ja im weiteren jedes Kunstwerk überhaupt, ob man es nun Gemälde, Plastik, Bauwerk, Tondichtung oder wie immer nennen mag. Ebenso hat es mit der unmittelbaren Gefühlsäußerung nicht das mindeste zu schaffen, so im Fall Dantes etwa mit dem Zeugnis, daß er — wie andere behauptet und zu

beweisen sich bemüht haben — mittels seines Gedichtes von seiner »Subjektivität« hätte ablegen wollen, das heißt seinem wirklichkeitsgemäßen Charakter, seiner werktätigen Person. Jener Begriff will vielmehr die Gegensätze, welche die idealistische und romantische Ästhetik in Atem hielten, wirklich auflösen; diese suchte ja mit Recht nach einem Stoff für die Kunst, setzte ihn aber schließlich in eine äußere Wirklichkeit, in eine neue Art der »Naturnachahmung«; sie suchte ebenso mit Recht eine theoretische Form, endigte aber damit, diese in ein Symbol zu setzen, das heißt in die sinnenfällige Verkörperung eines spekulativen, gedachten oder halbgedachten Begriffs. Hier handelt es sich darum, diese Gegensätze aufzulösen durch die Auffassung des Stoffs als des werktätigen Empfindens und der Form als der Erhöhung des Empfindens zur Anschauung, das heißt zu einem theoretischen Problem, das eben von der Kunst zugleich gestellt und gelöst wird, dadurch, daß sie das Bild hervorbringt. Der Vorwurf, der dagegen erhoben worden ist, damit werde die Kunst zum Widerhall des Empfindens herabgedrückt und eine Überromantik geschaffen, bedarf keiner Widerlegung; denn es liegt auf der Hand, daß gerade auf diesem Wege jener andere alte Gegensatz zwischen Romantischem und Klassischem überwunden und beigelegt wird, und daß die Art, in der die ungezügelten und unharmonischen Künstler von heute die Worte: »Lyrik«, »Lyrismus«, »lyrisches Wesen« gebrauchen, nur das Zerrbild und

die romantische Verkehrung eines nicht romantischen Begriffes ist, der eben als Berichtigung des Romantischen entstanden ist.

Die methodischen Grundsätze, die hier dargelegt wurden, beziehen sich in ihrem inneren und allgemeinen Wesen nicht einzig und allein auf Dante, da sie, wie sich ohne weiteres ergibt, für die Beschäftigung mit jeglicher Art von Poesie und Kunst gelten. Sie mußten aber besonders hervorgehoben werden, um die Hauptschwierigkeiten aus dem Wege zu räumen, in denen die Dantekritik verstrickt war und es noch immer ist.



I.

DER JUNGE DANTE UND DER DANTE DER »GÖTTLICHEN KOMÖDIE«



Dantes Dichtung ist hauptsächlich, ja man möchte sagen, einzig in der Dichtung der *Komödie* beschlossen, weil er in dieser zugleich zu seiner vollen Eigenart und zu seiner künstlerischen Höhe gelangt ist.

Mit diesem Urteil soll keineswegs dem *Neuen Leben*, den Liebesgedichten und den andern Versen des Liederbuches ihr Wert abgesprochen werden, sondern allein dem Nachdruck verliehen werden, was unzweifelhaft ist und nur zuweilen durch abergläubische und unterschiedslose Bewunderung dem Blicke entzogen wird: der Tatsache nämlich, daß Dante in seinen ersten dichterischen Versuchen, sowie in den andern, die ihnen in dieser Art folgen, sich in Motiven und nach Vorlagen bewegt, die der Literatur seiner Zeit allgemein eigen sind, daß er sie nicht umstößt, von Grund auf ändert und daraus ein Eigenes und Neues gewinnt, sondern sie in ihren Einzelheiten mit Liebe umfaßt und nur hie und da eine selbsteigene Bewegung, ein unmittelbares, frisches Bild einfügt. Was ist dabei weiter verwunderlich? Auch Dante war einmal jung und hat ein jugendliches Schrifttum gepflegt; auch Dante mußte seinen Weg suchen; auch er konnte glauben, ihn gefunden zu haben und sich daran genügen lassen, während er bloß einen anmutigen Pfad, einen Seitenweg eingeschlagen hatte, der nicht zu der Höhe, die ihm bestimmt war, führte.

Er gesellte sich zunächst zu einer literarischen Schule, die erst neuerdings in Italien entstanden war, jener

der Liebe, vollkommen eins mit dem »edlen Herzen« der Frau, erhöht zu einem Himmelsgeschöpf, einer Botin Gottes, einem englischen Wesen, Verkünderin und Verheissene des Paradieses, die niedrige Begierden verscheucht, ein erlesenes tugendhaftes Fühlen einflößt und gebietet. In dieser Schule, in der er einen Meister, einen Weisen, einen Vater, Guinizelli, begrüßte und sich mit andern von derselben Flamme entzündeten Jünglingen zusammenfand, errang Dante alsbald die erste Stelle, als Förderer und Vollender der gemeinsamen Sache; ihr ist auch die Benennung verblieben, mit der er sie, eingedenk seiner jugendlichen Triumphe, geehrt hat: »der süße neue Stil«. Das Ideal, das hier gepflegt wurde, hatte sich durch Verfeinerung und Läuterung der alten schwärmerischen Liebeslehre der provenzalischen Dichter und ihrer italienischen Nachahmer herausgebildet und, wie es scheint, unter Einwirkung von Begriffen der scholastischen Philosophie sowie der empfindsamen Stimmungen des christlichen und franziskanischen Mystizismus Gestalt gewonnen. Das bedeutet noch nicht, daß es deshalb innere poetische Kraft besessen hätte, die niemals den Schulen an sich zukommt, die sich eben als Schulen durch die Übereinstimmung in Gedanken und Vorsätzen darstellen, in ihrer geistigen und werktätigen Richtung, in äußerlichen Formen, und stets mehr oder minder wie man zu sagen pflegt, einen intellektualistischen Charakter behalten. Die Dichter, die sich ihnen anschließen, ihnen zu folgen vermeinen, entfernen

sich immer, wenn sie wirkliche Dichter sind, mit der Tat von ihnen, indem sie bald etwas anderes als die angenommene und verkündigte Satzung hervorbringen, bald sich bloß äußerlich und in Nebendingen an diese halten. Die wahren und eigentlichen Schüler, die Vollstrecker der Satzungen, die Gläubigen werden dagegen gerade durch ihr strenges Festhalten an dieser veranlaßt, ihren künstlerischen Schöpfungen etwas »Absichtliches» zu verleihen, in größerem oder geringerem Maße, je nachdem ihre dichterische Kraft und ihre geistige Reife größer oder geringer sind.

So war auch Dante im allgemeinen, während seiner Jugendzeit, ein getreuer Schüler, hatte seine Engel-Frau, der er einen Namen, Beatrice, gab, mit diesem zugleich den Besitz bezeichnend, den er auf eigene Rechnung von dem Schrifttum seiner Zeit nahm. Man hat darüber gestritten und tut es noch, ob Beatrice eine wirkliche Person gewesen sei, ein florentinisches Mädchen, das er wirklich gefunden und geliebt hat, oder eine Gedankenschöpfung, entstanden auf Grund der Erfahrung und Erinnerung von verschiedenen Liebschaften her oder aus einfacher Vorstellung von der Liebe. Eine Frage, die gar kein Gewicht hätte und mit allen anderen ähnlichen, die sich bei andern Dichtern erheben, bei Seite zu lassen wäre, (als wohl in ihrer Biographie mehr oder weniger bedeutsam, allein im Umkreis der Dichtung vollkommen unnütz), würde sich nicht eine andere, in Wahrheit literarische, jedoch nicht oder nur unklar zum

Ausdruck gebrachte Frage hinter ihr verstecken oder ihr beigesellen. Es ist einfach diese: ob Beatrice eine künstliche Schöpfung, verstandesmäßig und kalt ausgeklügelt sei, oder ob sie dichterische Wärme und Wirklichkeit besitze. Diese Frage mündet in die andere über den ästhetischen Wert der Liebesdichtung Dantes aus; wir haben darauf schon die entsprechende Antwort gegeben, wenn wir sagten, daß sie von Beginn an Schuldichtung war, und daß Beatrice mithin, wenigstens in einer bestimmten Hinsicht, dichterisch unwirklich ist.

Eher als Dichtung könnten die Jugendschöpfungen Dantes — nicht nur die frühesten im alten Geschmack, sondern auch die auf die Kanzone folgenden, die er selbst als den wahren Beginn seines neuen Stils bezeichnet *(Ihr Frauen, die ihr von der Liebe Kunde habt)*, sowie die andern, nicht im *Neuen Leben* enthaltenen — Kulthandlungen, Vollzug von Glaubenssatzungen, Feierlichkeiten, liturgische Dramen genannt werden, in denen die Liebe sowie die übrigen Empfindungen und Tätigkeiten der Seele versinnbildet werden und die engelhafte Frau sich in der und jener Weise gegen den Liebenden verhält, der in den Leiden, die er erduldet, in den Handlungen, die er vollbringt, einen Kreis von mitfühlenden und hilfreichen Zuschauern und Zuschauerinnen um sich sammelt. In dieser Weise werden die wunderbaren Wirkungen geschildert, die sie auf ihren Liebhaber und alles Volk hervorbringt; es ertönt das Lob der edelsten Frau; man erbebt bei ihrem

Anblick, betet an, weint, fleht um Mitleid oder Vergebung. Bei einem solchen Verharren in einem höfischen oder religiösen Kultus sind nur Beredsamkeit, rhetorische Farben denkbar: das Gemüt hat sich, dichterisch betrachtet, in eine falsche Lage begeben, die jedoch, unter dem Gesichtspunkt des Werktätigen gesehen, nicht als falsch erscheint, als bewußte Ausführung der Schulsatzung und dessen, was ihrem Bekenner ebenso annehmlich erschien wie den andern, Lob und Begeisterung erweckte: wie man das immer in solchen Fällen sieht, und wie jedermann jederzeit erproben kann, wenn er die gerade in Blüte stehende Literatur beobachtet oder die neuen Kunstschulen, die wohl ihre Satzungen geändert haben und ändern, allein niemals ihr Verhalten und ihr Grundwesen.

Allein auch die Rhetorik hat verschiedene Stufen und Formen; und die Dantes (wie die einiger seiner Freunde und Zeitgenossen) ist keineswegs jene mechanische, widerwärtige und abstoßende Rhetorik, die namentlich bei reinen Literaten und Nachtretern, sowie auf den spätesten und letzten Stufen der Schulen hervortritt. Es ist eine jugendliche Rhetorik und als solche darum einerseits nicht gänzlich Rhetorik, anderseits eine Rhetorik wohl dem Wesen nach, allein ohne alles Arg behandelt, von Geistern, die an sie glauben, sich von ihr überzeugen lassen; eben weil sie dies wollen, noch nicht stark genug, um in sich selbst Einkehr zu halten, in sich Oberfläche und Tiefe zu unterscheiden, den

Ernst und den gemachten Ernst, das Natürliche und den Schwulst. Die engelhafte Frau ist eine Schöpfung des Kopfes; aber um sie weht dennoch der anmutige Jugendtraum von Schönheit, Tugend, Süße, Reinheit: ein Traum, ebenso kühn in seinem Flug durch die Himmel des Vollkommenen und Erhabenen, wie schüchtern im wirklichen Leben; alles das ist nicht erklügelt, sondern Trieb, Sehnsucht, Seufzer, Entrücktheit, kurz etwas Unwillkürliches, Unverstelltes. Gewiß, dieser Trieb schafft sich noch nicht seine eigene Form, greift vielmehr nach einer bereits vorhandenen und darum ungeeigneten, allzu weitläufig, allzu künstlichen Aufbaues, allzu herkömmlich; er dringt aber doch irgendwie, diese äußerliche Form umgehend und umfassend, ins Innere und beseelt sie durch lebhafte und empfundene Züge. Das vom Verstand Erklügelte nimmt in einer jungen Frau Gestalt an, von »Perlenfarbe«, mit einem hinreißenden Lächeln; es ist eine Figur, die man sieht und nicht sieht, unbestimmt, nebelhaft; das von ihr ausgehende Gefühl der Beseligung ist unbeschreiblich: niemand, der es nicht erfahren, vermag es zu verstehen. Und dieses jugendliche Frauenwesen, das außer dem Zauber, den es mit seinem Erscheinen ausübt, so wenig von sich verrät, hat die allein zu ihm passende Geschichte: die Geschichte von Engelserscheinungen; denn als Wesen, das nicht von dieser Erde stammt, das auf Erden nichts zu schaffen und zu lieben hat, stirbt es bald oder kehrt vielmehr zu seiner wahren Stätte zurück. Die Bewunderung für

die Allerschönste, für die göttliche Erscheinung, der Schmerz über ihr Entschwinden, die Klage um sie, die nicht mehr hienieden ist, sondern für immer im Himmel und im Herzen dessen, der sie geliebt, die Macht, die sie, abgeschieden und fern, dennoch über ihn ausübt, die Lebensführung und das Empfinden, das sie ihm zur Pflicht macht, sie schmeidigen und beleben diese Schulpoesie, die der Dichter ihr darbringt.

Liebliche Worte, zarte Bilder sind allenthalben durch diese Verse verstreut. Da ist die Bewegung der schönen Augen, die den Liebenden beim ersten Anblick gefangen nehmen: »Wie sachte, mild und süß sie sich zu mir gehoben«; da sind die jungen Frauen, an die er sein Wort richtet, mit dem in Schönheit erstrahlenden Antlitz, und dem Sinn, »besiegt von Liebe und nachdenkensvoll«; da ist Beatrice, die »leise lächelt«, ist Amor, der den beiden Freundinnen als Vorläufer dient und freudig ihre Ankunft verkündet, »bei jedem seiner Worte lachend«, und siehe, da erscheinen sie selber, die eine nach der andern, die zwei Schönen, Monna Vanna und Monna Bice, »jegliche ein Wunder neben der andern«; da sind jene »Züge, gefärbt von Liebe und von Mitgefühl« der mitleidigen Frau, die ihn mit Neigung anblickt und in dem um Beatricens Tod Trauernden neue Neigung entfacht; da ist der »anmutige Gedanke«, der sich in das Herz dessen, der schon einmal geliebt, einschleicht und »von der Liebe also süße redet, daß ihm das Herz muß Beifall schenken«. Dann die Bilder des Todes, eines

Todes, der zugleich Verzweiflung und Rührung ist: das herzbeklemmende Wort, das wie gelähmt vernommen wird und das die Lippen ungläubig nachsprechen. »Gestorben ist deine Herrin, und war so schön«; die Wirklichkeit des Todes in dem liebreichen Amt der Verwandten und Freundinnen, die sie, die Beseligerin, »mit einem Schleier deckten«, so von der Welt sie trennend, der sie nicht mehr zugehört; das allmähliche Sichlösen der Verzweiflung in Ergebenheit und in die Sehnsucht nach dem Tode, der »nunmehr ein lieblich Wesen« ist, da er seine Herrin an sich genommen hat; dann noch einmal der klagende Ruf nach dem verlorenen Wesen, die Frage: »Bist du denn wirklich abgeschieden, Beatrice?« und bei diesem Widerhall des angerufenen Namens die Empfindung, als ob ihre Gestalt sich wieder belebte: »und da ich nach ihr rufe, wird mir Trost.«

Zusammen mit diesen verstreuten Worten und Bildern findet sich in der Jugendlyrik Dantes eine Erlesenheit von Rhythmen und Klängen, man möchte fast sagen eine Musik, die Musik einer mild gerührten und entrückten Seele, die auch die herkömmlichen Gestaltungen und Formeln mit ihren sanft dahingleitenden Wellen umspielt. Dieser »neue Stil« Dantes ist wirklich von der »Liebe eingegeben«, in sich von Liebe erfüllt, »die sie im Innern vorschreibt«: als Beispiel seiner Süße können die beiden Sonette stehen: »*Negli occhi porta la mia donna Amore*«[1] und »*Tanto gentile et tanto onesta*

[1] In ihren Augen trägt die Herrin Liebe.

pare«[1]; Muster, die schon die vorausgehenden Dichter anwendeten, die aber Dante derart verfeinert und liebevoll pflegt, daß sich dennoch, obwohl sie das nämliche besagen, was in jenen gesagt worden war, aus ihrer Fassung etwas losringt, das weit über die bloße Bedeutung der Worte hinausreicht. In den Ohren wie in der Seele klingen uns gewisse Anfänge anderer Gedichte wieder: »*O voi che per la via d'Amor passate* . . .«[2]; »*Tutti li miei pensier parlan d'Amore* . . .«[3]; »*Deh, peregrini che pensosi andate* . . .«[4]; »*Oltre la spera che più larga gira* . . .«[5]; »*Io mi son pargoletta bella e nuova* . . .«[6]; »*Per una ghirlandetta, ch' io vidi mi farà Sospirare ogni fiore* . . .«[7]; ferner gewisse im Satzbau und Tonmaß eigentümliche Wendungen: »*E chi mi vede e non se ne innamora D'Amor non averà mai intelletto* . . .«[8]; »*Io non la vidi tante volte ancora ch' io non trovassi in lei nuova bellezza* . . .«[9] und ähnliche

[1] So lieblich und so ehrbar scheint sie.

[2] O Ihr, die Ihr den Weg der Liebe gehet.

[3] Von Liebe redet all mein Denken.

[4] Ihr Pilger, die Ihr in Gedanken wandelt.

[5] Jenseits der Sphäre, die am weit'sten kreist.

[6] Ich bin ein schönes, neugekommnes Mägdlein.

[7] Um eines Kränzleins willen, das ich sah,
Läßt seufzen eine jede Blume mich.

[8] Und wer mich sieht und nicht in Lieb' entbrannte,
Wird niemals, was da Liebe ist, verstehen.

[9] So viele Mal ich sie auch immer sah,
Stets neue Schönheit mußt' ich in ihr finden.

in großer Zahl. Eine Ballade wurde früher gelesen: *Deh, nuvoletta, che in ombra d'amore . . .*«[1] und dieser Vers, der weder klaren Sinn noch ein deutliches Bild ergab, gefiel trotzdem so sehr und wurde so gern nachgesungen, daß selbst Carducci ihn einer seiner Oden eingefügt hat.

In diesem Überflügeln der Worte durch den Klang, in dieser poetischen Anlage, die ihre eigentümlichen Umrisse nicht aus sich selbst, sondern aus der Literatur erhält und sie mit Harmonie erfüllt, liegt etwas Unvollkommenes; Verse dieser Art könnten nicht ganz ohne Grund Spiegelfechterei genannt werden. Die beiden Sonette und die andern früher erwähnten Dichtungen erinnern ein wenig an den Falter der Goetheschen Fabel, der, in der Nähe besehen, nicht mehr die mannigfaltig schillernden Farben, sondern bloß ein mattes Blau zeigt; sie erweisen sich als stilisiert, aus fertigen, allgemeinen, selbst unklaren Sätzen, aus Wiederholungen und manchem Füllsel zusammengesetzt. Der dichterische Atem ist noch nicht stark genug, um ihnen feste Gestalt zu verleihen. Sie beginnen zuweilen vielversprechend, aber dies hält im weiteren Fortgang nicht an und fällt in sich zusammen, wie man unter anderm im Sonett von den Pilgern und in jenem: »Guido, ich wollte . . .« beobachten kann, so breit ausladend in dem schönen Ungestüm des Anfangs, aber nicht glücklich in der etwas obenhin und nüchtern geratenen Durchführung so daß

[1] Ach, Wölkchen, das als Liebesschatten . . .

es mehr, wie man zu sagen pflegt, durch seinen Gedanken als durch sich selbst gefällt, durch die tiefe Sehnsucht, die es kündet, nicht durch das Bild, das es uns vor Augen stellt. Das Gewebe ist gewöhnlich etwas fadenscheinig, was auch bei der Kanzone vom Tode auffällt, der schönsten im *Neuen Leben* (wo außer den bereits erwähnten Einzelheiten sich eine Szene von Frauen am Bett einer Kranken findet, die an den Stil gewisser Wandbilder Giottos erinnert): der eigentlich dichterische Leitgedanke, der angstvolle Traum vom Tode der Geliebten, wird nicht herausgehoben und erhöht, sondern verbleibt auf der gleichen Linie mit den Umständen dieses Traums und des ihm folgenden Erwachens, ist also mehr nach Art eines anekdotischen Berichts durchgeführt und greift in der Ankündigung des Todes nach einem Phantasiebild des Weltendes und eines Fluges nach dem Paradiese, mit Englein, die lobsingend eine weiße Wolke vor sich herstoßen; Gestaltungen, die sicherlich nicht der Wirkung entbehren, aber, einigermaßen leicht gewogen, dem innigen Nachdruck nicht entsprechen, der dem Motiv eignen mußte und auch wirklich in der letzten Strophe zutage tritt. Größere Geschlossenheit waltet in manchen der Sonetten und Balladen leichteren Inhalts, epigrammatischer, madrigalhafter, spruchmäßiger Art, der »gereimten Sächelchen«, so in den an Freund Cino gerichteten Sonetten, in einem andern von der Jagd, insbesondere aber in dem von Alisetta oder Lisetta, die »verwegen« auf

gewohntem Wege zur Schönheit eilt, sicher der Eroberung, die sie machen will, aber den »Turm« des Gemüts wohlverschlossen findet, in dem bereits eine andere Frau als Herrin sitzt; sie, die schöne Frau, sieht sich den Abschied gegeben, weshalb sie (wie das Gedicht anmutig schließt) »von Schamrot übergossen, weicht von dannen«.

Die Jugendgedichte Dantes sind also durchaus nicht »Abgeschmacktheiten«, wie sie manche zu nennen sich vermessen haben; es liegt auch kein Anlaß vor, sie mit Gründen in Schutz zu nehmen, die entweder gar nichts besagen, (wie etwa damit, daß sie den Übergang von der alten Lyrik zu der Petrarcas darstellen), oder aber das Gegenteil von dem, was man will, besagen, die Sache nicht stützen, sondern im Stiche lassen, wie etwa, daß sie einem Empfinden angehören, das nicht mehr das unsrige ist, und somit nicht mehr zu unserer Seele sprechen. Sie sprechen aber sehr wohl zu unserer Empfindung, nach ihrer Weise, wenigstens zum Teil, wie Jugend- und Schulgedichte immer, falls sie von geborenen Dichtern herrühren. Gewiß muß man aber vor ihnen auf die Übertreibungen und die falsche Begeisterung verzichten, die eine literarische Richtung des neunzehnten Jahrhunderts, die des Neustils, des Präraffaelitentums, nach mystischen, verstiegenen Entzückungen lechzend, in Schwung gebracht hat, und sie schlicht und wahrhaftig betrachten, so wie es oben geschehen oder wenigstens versucht worden ist. Von

diesen Geschraubtheiten muß man noch viel mehr bei dem Büchlein absehen, in dem Dante eine Auswahl seiner Gedichte gesammelt hat, eingerahmt von einer Prosaerzählung und von Erläuterungen begleitet, dem *Neuen Leben*, dessen Titel man, wie es scheint, längst nicht mehr nennen kann, ohne daß ein froh-sehnsüchtig Geheimnisvolles das Herz in Entzücken erschauern läßt; was als Prüfstein gelten soll, die erlesenen Seelen von den gewöhnlichen zu unterscheiden. Spitzfindige Kritiker bemühen sich, die Natur dieses Büchleins zu erforschen: ob es eine Art selbstgeschichtlicher Chronik sei oder die Geschichte einer Seele, das Gleichnis einer sittlichen Wahrheit, ob ein Liebesroman in Sonetten, Kanzonen, Balladen und mit Verbindungsstücken in Prosa, oder dies alles zugleich, mit bestimmten Verhältnissen und mit einer bestimmten Vereinheitlichung; auch von ihm, wie von der *Komödie* wird behauptet, es sei ein Buch ohne Beispiel, einzig in seiner Art, überaus eigenartig, unerklärbar. In Wirklichkeit ist das *Neue Leben* aber nach Art eines Erbauungsbuches verfaßt, in deutlicher, frommer Absicht und mit den ihr entsprechenden Mitteln: Dante hat es zum Andenken und zu Ehren einer ihm besonders zugehörenden Heiligen geschrieben, der engelhaften Frau, der Beseligerin, die er besungen hatte, und deren Gedenken — ein Paradiesesgedenken — ihm als Führer durch die Wechselfälle und Mühen des Erdenlebens dienen sollte. Welche lebensgeschichtliche Grundlage es hatte, ist unmöglich

zu sagen, denn in jedem Falle sind die wirklichkeitsgemäßen oder geschichtlichen Einzelheiten darin mit den phantastischen gemischt, und dies macht das Ganze phantastisch; außerdem ist dies für die Beschaffenheit des Büchleins etwas Gleichgültiges, denn selbst angenommen, daß Dante einem Ideal seiner Phantasie eine gleichermaßen phantastische Geschichte gegeben hätte, ebenso eine Wirklichkeit vortäuschend, wie sein Ideal sich in eine Frauengestalt umwandelte, so würde damit der Charakter des Büchleins doch immer derselbe bleiben. Ob wirklich oder phantastisch, die geschilderten Ereignisse (zum Beispiel das Versteckenspiel mit seiner Liebe, der verweigerte Gruß, die verschiedenen Träume, der Spott der Frauen, der Tod Beatricens, die zweite Verliebtheit) dienen doch nur als Unterlagen für die Gefühle der Zerknirschung, Begeisterung, Anbetung. Dem Wesen der Erbauungsbücher entsprechen auch das Rätselreden, das Hervorheben astronomischer Beziehungen, sinnbildlicher Farben und Zahlen, wie der ganzen Stimmung solcher Bücher überhaupt, was im Stile als übersteigert, hochtrabend, als fromme Salbung auffällt, im übrigen jedoch mit der Verstiegenheit, Überspannung und dem salbungsvollen Ton der ganzen Lyrik des neuen Stils durchaus im Einklange steht. Der lebensgeschichtlichen Forschung wäre ferner, läge der Fall nicht so verzweifelt, auch die Frage nach dem besonderen Grunde zuzuweisen, der Dante zu einem derartigen Werk veranlaßt hat: ob der Wunsch, einer geliebten Toten und damit der eigenen,

nunmehr beschlossenen Jugendzeit ein Denkmal zu errichten, oder nicht vielmehr der andere, einige von ihm bei verschiedenen Gelegenheiten verfaßte Gedichte zu sammeln, ihnen zu höherer Bedeutung zu verhelfen, sie der Nachwelt besser und würdiger zu überliefern, der ihn zu jener Rahmenerfindung bewogen hat; oder weiters das Bedürfnis, der eigenen irdischen Lebensfahrt ein Leuchtfeuer aufzurichten, das ihm für immer den Hafen weisen sollte, in Rückerinnerung, Idealisierung, Erfindung eines Quells genossener und nicht gänzlich verlorner Seligkeit, da er ihn eines Tages wiederfinden, an ihn anknüpfen konnte, wie er es dann in der *Komödie* getan hat; oder endlich, alle diese verschiedenen Absichten in eins verflochten. Mögen nun aber das Wirkliche wie das Erfundene des Berichtes, die verborgenen Ziele des Büchleins auch die Neugier reizen und uns in Verlegenheit setzen, so machen sie doch weder seinen poetischen Wert aus, noch vermehren sie diesen, man müßte denn glauben, daß diese Verwirrung, das Unzusammenhängende, das nicht Klarsehen, Merkmale der Kunst seien oder, wie romantisch gestimmte Schöngeister sagen, uns in einen Zustand des Traumes oder des Halbschlafes versetzen. Das *Neue Leben* erweckt aber häufig viel mehr als die Vorstellung des Traumes eine solche von etwas Künstlichem, ja selbst Pedantischem, was ganz klar in vielen der Prosaerläuterungen zutage kommt, mit denen man den Inhalt der verschiedenen Gedichte in Anekdoten umzusetzen sucht, desgleichen

in den grammatikalischen Unterscheidungen und Zergliederungen, die man ihnen angedeihen läßt.

Was in dichterischer Hinsicht vom *Neuen Leben* übrig bleibt, außer dem Hauptbestandteil, der Lyrik, deren Eigenheiten bereits angedeutet, deren Mängel und Vorzüge hervorgehoben wurden, das sind gewisse Züge der Erzählung, gewisse Worte, gewisse Lichter. Dante führt beispielsweise den Zustand eines Menschen vor, der ein süßes Geheimnis in sich verbirgt und angewidert ist, daß die gewöhnliche schwatzhafte Menge ihn mit ihren Blicken bedrängt: der Geist ist freudenvoll, der Körper schwindet dahin, und die Leute, die ihn also in sich gekehrt und verfallen sehen, fragen, was ihn denn nur so sehr verstört habe? Er aber: »betrachtete sie lächelnd und sagte nichts«. Er erzählt, wie ihm der Gedanke gekommen sei, eine andere Frau vorzuschieben, um zu verbergen, daß Beatrice das Ziel seiner Gedanken sei; eines Tages saß in der Kirche zwischen ihm und der Gebieterin seines Herzens eine edle Frau von höchst anmutigem Wesen, die ihn oftmals ansah, über seine Blicke erstaunt, die sie zum Ziele zu nehmen schienen; und da viele dies bemerkten und davon klatschten, suchte er daraus Vorteil zu ziehen. Er beschreibt die reinigende Wirkung der Schönheit, wie beim Erscheinen Beatricens kein Feind mehr für ihn vorhanden war, vielmehr eine Liebesflamme ihn durchdrang, die ihn »jedem vergeben ließ, der ihn beleidigt«. Anderwärts schildert er das erste Auftauchen

eines dichterischen Gedankens, wie er sich in der Seele regt, nicht als abgezogener Begriff, sondern bereits Wort, Anfang, Vers, zugleich bebende Lust und eine Botschaft der Freude: »So sage ich denn, daß meine Zunge zu sprechen anhub als wie von selbst bewegt und sagte: ‚Ihr Frauen, die die Liebe ihr verstehet.‘ Diese Worte bewahrte ich mit großer Freudigkeit im Gemüte.« Gegen das Ende zu findet man die Episode der mitleidigen Frau, in der die erzählende Prosa mit den eingeschobenen Sonetten wetteifert.

Da wir an den früher entwickelten Grundsätzen über das Allegorienwesen festhalten, so kommt es uns nicht in den Sinn zu untersuchen, ob einige oder alle der erwähnten Dichtungen und Erzählungen, sowie das Büchlein vom *Neuen Leben* in seiner Gesamtheit, allegorisch seien; denn ob Allegorie oder nicht, im vorhinein oder nachträglich allegorisiert, ihr dichterischer Sinn wie ihr dichterischer Wert oder Mangel bleibt derselbe. Die Ballade: »Ich bin ein schönes, neugekommnes Mägdlein« zum Beispiel ändert ihr Wesen nicht, ob man sie geistig auf ein wirkliches Frauenbild beziehen will oder auf die Wissenschaft der Rhetorik, die nach der jetzt vorherrschenden Deutung ihren Gegenstand bilden soll, die Rhetorik in Gestalt eines »Mägdleins«; da es klar ist, läßt sich die Rhetorik herbei, ein »Mägdlein« zu werden, daß die Einbildungskraft ohne weiteres eben ein Mägdlein malt und besingt, aber nicht mehr die Rhetorik. Ebensowenig ändert die Kanzone der sinnlichen Er-

regung ihre Gestalt, die vom »Steine« (Pietra), von der Frau, die sich nicht ergeben will, und die der vergeblich schmachtende Liebhaber bei den blonden Flechten zu fassen und mit ihr zu verfahren träumt, gleich dem »Bären, wenn er spielt«: — wenn diese Pietra, wie angesehene Ausleger wollen, Florenz bedeutet, das dem nach seinem »schönen San Giovanni« sich sehnenden Verbannten die Pforten verschließt. Angenommen, doch nicht zugegeben, daß Dante sich mit einem solchen Vorsatz an seine Dichtung gemacht und zu diesem Zweck das Bild der Liebe zu einer spröden Frau gewählt hätte, so wäre zu sagen, daß dieses Bild, die Erinnerungen, Hoffnungen und Schwärmereien einer Liebe, die auf ein Hindernis stößt, vor dieser Schranke in Raserei gerät und sich darauf wirft, sie zu zertrümmern, eben jenen Vorsatz überwältigt haben, und *currenti rota* eben etwas ganz anderes daraus wurde, als er *coepit institui.* Aus dem gleichen Grunde ist im Liederbuch Dantes ebensowenig eine besondere Gruppe allegorischer Dichtungen anzunehmen, nicht einmal aus denen allein bestehend, die er selbst ausdrücklich als solche betrachtet und deren Beziehungen er im *Gastmahl* enthüllt hat oder zu enthüllen beabsichtigte. Seien sie auch immer als Allegorien entstanden oder zu solchen geworden, sie bleiben dennoch stets dieselben, »süße Liebesreime«, wie er sie genannt hat, im Wesen den im *Neuen Leben* gesammelten durchaus ähnlich, sowie den anderen, die er einzeln in die Welt schickte, aufzufassen als Liebes-

dichtungen, wenn sie auch als solche in Wahrheit nicht allzu viel Kraft und Schönheit besitzen; das ist aber ihre eigene Schuld, nicht die des Gleichniswesens, ihre Schuld deshalb, weil sie in Kälte und Leere erstanden sind oder unentschieden zwischen zwei verschiedenen Eingebungen schwanken. Liest man die Kanzone: »*Die ihr den dritten Himmel klug beweget*«, in welchem Sinne immer, als Darstellung der Kämpfe zwischen einer alten und einer neuen Frauenliebe, oder zwischen der Neigung zum religiösen Leben und der zur Philosophie, so wird sie immer gleich schwach erscheinen, weil der Kampf, die zweite Liebe, die die erste zu verdrängen sucht, die ihr folgenden Gewissensbisse nicht in Handlung umgesetzt erscheinen, sondern verstandesmäßig behandelt, von des Gedankens Blässe bedeckt, und erst nachträglich in die herkömmlichen Formen der Lyrik des neuen Stils umgegossen. Eine andere: »*Die Liebe, die im Geiste zu mir redet*«, müht sich, Wunder aller Art um die gepriesene Frau zu häufen: daß Amor ihm Dinge sage, die er nicht wiederholen könne, daß die Sonne nichts Anmutigeres als sie erblicke, jede himmlische Intelligenz auf sie blicke, daß Gott ihr seine Tugend einflöße, die in ihr göttlich strahle und die Menschen in Liebe entbrennen mache, Anmut und Schönheit jeglicher Frau ausmache, daß ihre vom Himmel stammenden Reize unaussprechlich seien, daß sie Demut lehre, die Bosheit zähme, daß sie von Gott gedacht wurde, als er die Welt erschuf, und ähnliches mehr; aber sie findet nicht ein

lebendiges Wort, nicht ein körperhaftes Bild, um die Gefühlsregung, sei es nun vor der hohen Frau, sei es vor der Philosophie auszudrücken. Als allegorisch ist nicht einmal ein oder das andere Sonett aufzufassen, wie jenes: »*Zwei Frauen auf dem Gipfel meines Geistes*«, von den zwei Frauen handelnd, die die Schönheit und die Tugend sind und miteinander über die verschiedene Art der Liebe, die sie einflößen, streiten, und damit schließend, daß die eine um der Lust, die andere um des »hohen Tuns« willen geliebt werden könne; denn hier handelt es sich um nichts weiter als um die Darstellung eines Seelenzustandes, der von zwei verschiedenen Trieben hin und her gezogen wird und sich schließlich in einem Gedanken eklektischer Aussöhnung beruhigt.

Von den übrigen Gedichten ist jedoch die Gruppe der rein lehrhaften zu trennen, die Dante selbst genau umschrieb, als er bei Abfassung der bekanntesten unter ihnen erklärte, daß er die »süßen Liebesreime«, die er gepflegt, die »gewohnte Weise«, den »sanften Stil« verlassen und sich an »harte und rauhe Töne« halten wolle, als gute Dienste im Erörtern und Widerlegen leistend, »gegen das falsche und nichtige Urteil« seiner Gegner. Es handelt sich hier um richtige Prosa in Versen, in der der Vers nur als Schmuck und Gedächtnishilfe verwendet ist. So zum Beispiel: »Wer definiert: *der Mensch ist nur beseeltes Holz*, Sagt erstlich nicht das Wahre, Zum andern sagt er auch das Falsche

halb.« Oder weiter: »Ich sage, alle Tugend sprieße aus einer Wurzel, denn vor allem Die Tugend mein' ich, die den Menschen In seinem Handeln glücklich macht«. In andern dieser Kanzonen fällt dies Lehrhafte in Kanzelton und Satire, so in der, die beginnt *Poscia ch' amor*, über echte und falsche Anmut, oder in der »*Doglia mi reca*« gegen die Habsucht, die der Liebe einer edlen Frau unwürdig macht: »Sag' an, was du gemacht, Blinder, verworfner Geizhals? Antworte, wenn du's kannst. Verflucht sei deine Wiege, Die dich in leere Träume eingelullt! . . .«

Zur Poesie führen uns die Stücke zurück, die man als die Verse des »Steines« (Pietra) zu bezeichnen pflegte, zu einer Poesie von völlig anderer Färbung als jener der idealen Frau, ganz erfüllt von sinnlicher Glut und Ungestüm. Die gebieterische Leidenschaft ist hier in wirkungsvoller Weise dargestellt: »Wohin sich auch mein Schritt entfliehend lenke, Von ihrem Bilde löse Ich nie mich, das mir in Gedanken lebet. Die Seele, die sich töricht in ihr Leid versenket. Wie sie so schön und böse, Malt so und bildet sich wovor sie bebet und schaut sie dann . . .« Besonders kraftvoll ist die Kanzone: *So rauh will ich nun sein in meinen Worten,* wo das nämliche Gefühl der Ohnmacht dem bezaubernden, quälenden und dennoch holden Bilde gegenüber wunderbar ausgedrückt ist: »Wie Blum' im Laube so stehet sie als Wipfel meines Geistes«; er erträumt sich ein plötzliches Erwidern seiner Liebe durch die Spröde, die er

schließlich ganz in seine Macht bekäme, sich daran ersättigte und ihr »mit Liebe Frieden« schenkte. Aber nicht einmal in diesen Schöpfungen ist die Form rein und echt, ihr dichterischer Schwung wurde zu einem Teil verflacht, zum andern durch das Virtuosenhafte der Bilder und der Reime gestört, derart, daß sie einigen Philologen lediglich als stilistische und metrische Übungen im provenzalischen Geschmack erscheinen konnten. Die Reimspielereien wiegen auch vor in der Kanzone: *Liebe, du siehst wohl* und in der Sestine: *Zum kurzen Tag;* Gegensätze, Vergleiche, erkünstelte und in die Länge gezogene Metaphern in einer andern: *Gekommen bin ich zu dem Punkt des Kreises,* sowie in der früher angezogenen, die mit dem Vorsatz beginnt, in »Worten so rauh« sein zu wollen, wie es in der Tat der schöne »Stein« ist; sie hält sich auch wirklich in Stil und Vortrag an diesen Vorsatz und ist voll von kriegerischen Bildern, von Pfeilen, Köchern, Schwertern, Schilden, von tödlichen und hinterlistigen Gewalten. Trotzdem ist auch in der überaus künstlichen Sestine der Hauch der Dichtung zu verspüren, wie man gleich an den drei Zeilen des Anfangs ersieht, die das Entfärben der Landschaft beim Anbruch des Winters malen: »Zum kurzen Tag und großen Kreis der Schatten Bin ich gelangt, müd, und zum Weiß der Hügel, Da alle Farbe aus den Blättern weicht«; ebenso aus den andern, die im Gegensatz dazu das Schauspiel des Wiedererwachens im Frühling schildern: »Die süße Zeit, die neu die Hügel wärmt, sie

aus dem Weißen wieder macht ergrünen, Mit Blümlein sie bedeckt und Laub«; ebenso in gewissen niedlichen Bildern und Worten: »Trägt auf dem Haupt sie einen Blätterkranz, Läßt keiner andern Frau sie mehr gedenken, Weil sich das krause Gelb so schön verbindet Dem Grün, daß Liebe kommt, in seinem Schatten wohnen«... Auch manches von innerer Bewegung bebende Sonett gehört hieher, so jenes: »Wär' mir der holde Anblick nicht genommen!...« in dem der Verbannte in der Liebe den Balsam sieht, der es ihm leicht machen würde, sein Unglück zu tragen, aber im Fernsein von der Geliebten die Verschlimmerung seiner Wunden empfindet.

So wie in diesen Versen vom »Steine« ein Fortschritt stattfindet von dem vorwiegend rhetorischen Verhalten des neuen Stils zu einer gewissen menschlichen Erregung und Leidenschaft, so löst sich auch in einigen anderen das göttliche Gefühl des Dichters von den Gewohnheiten der Rhetorik und verläßt zugleich die Dürre der Lehrdichtung. Ein schönes Sonett *(Siehst meine Augen du)*, das ihm zugeschrieben und dessen geschichtlicher Anlaß mannigfach erörtert wird, ist ein einziger stürmischer Ruf nach Gerechtigkeit: ganz erfüllt von glühendem Abscheu gegen all das Übel, das er um sich sieht, wie gegen die Furcht, die es gläubigen Herzen einjagt, erhebt sich der Dichter zu einem Gebet um Gerechtigkeit: »O Licht vom Himmel, heil'ger Liebesbrand, Erhebe du und hüll' in deinen Schleier, Die Tugend die hier nackt und frierend liegt, Denn ohne sie ist Frieden

nicht auf Erden.« Dagegen zweifelt man nicht (oder hat wenigstens bis jetzt niemals Gründe für den Zweifel beigebracht), daß die Kanzone der *Drei Frauen* von Dante sei; sie ist die größte in dieser Gruppe, von der wir schon bemerkt haben, es sei eitles und unfruchtbares Beginnen, nach den allegorischen Einzelheiten zu suchen, nach dem richtigen Namen der drei Frauen und dem genauen Grund, weshalb sie von den Quellen des Nils herkommen. Mit vollem Recht mahnt uns der Dichter diesmal im Abschied: »Laßt euch genügen an den nackten Worten« — sie genügen auch in der Tat. Die drei Frauen, leidend und kummervoll gleich vertriebenen und müden Personen, ungegürtet, barfuß, mit zerrissenen Gewändern einherkommend, die untröstlichen Schwestern, die in sein Herz wie in das Haus eines Freundes einkehren, sind an sich selbst poetische Erscheinungen von Tugend, Reinheit, von Betrübnis, Würde; drei schöne, ehrfurchtgebietende und schmerzgebeugte Frauen, drei Göttinnen oder drei Fürstinnen in der Verbannung. Der Dichter fühlt, als er dies Gesicht hat, in ihrer Gegenwart sein eigenes Los: das von ihm erduldete Unrecht, stolzen Unmut darüber, Verbannung und Armut gleich jenen zu leiden, zu deren Blut, wie zu deren hoher Gesellschaft er selbst gehört, als Aristokrat inmitten der Aristokratie von Tugend und Leid.

Wirft man nun einen Blick auf die Gesamtheit dieser Dichtungen von der *Komödie* her, betrachtet man sie in

deren Beleuchtung und fragt sich, wie sie sich dem göttlichen Poem gegenüber verhalten, so muß man zur Einsicht gelangen, daß die Beziehungen wenige und oberflächlicher Art sind. Vom *Neuen Leben* wird allgemein gesagt und angenommen, daß es die Einleitung, der Vorhof zur *Komödie* sei, eine Art Vorspiel auf Erden zu dem Drama der andern Welt; obwohl aber der Gedanke, dieses Gesicht des Jenseits zu beschreiben, schon am Schlusse jenes Werkchens auftaucht, und obwohl Beatrice in der *Komödie* wiederkehrt, so stellt dies dennoch keinen dichterischen Zusammenhang, das heißt eine Stimmungsverwandtschaft zwischen den beiden Werken her, sondern bloß einen stofflichen, vermittelt durch einen tatsächlichen Umstand, oder eine gedankenhafte Voraussetzung des einen im andern, durch eine Figur oder vielmehr einen Namen, der aus dem ersten in das zweite Werk übergeht. Der »neue Stil« hat in der Komödie keine Stelle mehr: Dante weist wohl auf ihn, aber wie auf eine geschichtliche Tatsache, als einen Ruhm seiner Jugendzeit, auf sein erstes Auftreten in der literarischen Welt und den Beifall, der ihn empfing. Noch weniger läßt sich die lehrhafte Poesie der Kanzonen der gelehrten Dichtung in einigen Teilen der Komödie, besonders ihres dritten Teils, vergleichen; auch hier ist der Atem viel länger, die Stimmung gänzlich verschieden; man könnte sagen, daß im ersten Fall lehrende, nicht eigentliche Dichtung, und im zweiten Poesie, die die Lehrdichtung aufsaugt, vorliege, daß im ersten

das Beiwort das Hauptwort verneine, im zweiten dagegen das Hauptwort das Beiwort beherrsche und näher bestimme. Etwas größere Verwandtschaft liegt in den Dichtungen leidenschaftlichen Gepräges und den von ethischem Empfinden erfüllten vor; einige Verse: »Welch schöner Ruhm erwirkt sich durch die Rache«, »Zur Ehre schätz' ich die Verbannung mir«, »Mit Guten fallen ist des Lobes würdig« klingen beinahe wie Verse aus der Komödie; aber doch nur beinahe, da sie nicht ganz in ihrer Art sind. Im allgemeinen ist zuzugeben, daß Dante durch diese Gedichte seine Erziehung als Künstler vollendet hat, namentlich wenn man dieser Behauptung den richtigen, vollständigen Sinn gibt und darunter versteht, daß die Erziehung nicht allein darauf beruht, gewisse Anlagen zu entwickeln, sondern auch sich von gewissen andern zu befreien, dadurch, daß man sie ausübt, als trügerisch erprobt oder anderweitig überwindet. Die Meisterschaft, die Dante in der Lyrik an den Tag legt, ist groß; sieht man auf sie, so ist vielleicht das Urteil eines großen Kritikers richtigzustellen, wonach in ihr »Italien schon seinen Dichter (poeta), aber noch nicht seinen Künstler (artista) gefunden hatte«. Eher trifft das Gegenteil zu; in ihnen hat sich schon der Künstler Dante, aber noch nicht der Dichter Dante herausgebildet.

Engere Beziehung zu dem künftigen Dichter Dante haben die Prosaschriften *Über die Monarchie*, das *Gastmahl*, Teile der Abhandlung von der *Gemeinsprache*

(De volgari eloquentia) und die *Briefe;* allein auch hier liegt die Beziehung vor allem im Stoff, das heißt im Anteil des Verstandes, in den politischen und sittlichen Idealen, in den Regungen von Liebe und Haß, die sich zu ihnen finden und die in die *Komödie* übergeströmt sind. In den Prosawerken entzündet sich zuweilen jene Leidenschaftlichkeit und Begeisterung, jene Wut, die, mit erhabenerer Tongebung, in dem großen Gedicht wiederkehrt, so in der Abhandlung von der *Monarchie* wie im *Gastmahl* die Verherrlichung des kaiserlichen Roms, im *Gastmahl* besonders die Neigung zum Philosophieren, die Freude an der Beweisführung, die Straf- und Klage-reden, die Begeisterung für die Tugend, die heftigen Gebärden (wie jene berühmt gewordene, »mit dem Messer« zu antworten), und die Würde, mit der er von sich und seiner Verbannung spricht. Die Prosa dieser Abhandlungen, kraftvoll, männlich, gehalten selbst in der Leidenschaft, sehr verschieden von der tränenreichen und etwas gezierten des *Neuen Lebens,* zeigt einen neuen Dante oder doch eine andere und bedeutende Seite seines Gemütes und seines Geistes.

Während man aber in andern Fällen bei der Entwicklung eines Künstlers oder eines Denkers sein Hauptwerk sich vorbereiten sieht, trifft das bei Dante nicht zu: seine kleineren Werke bedeuten nicht den Beginn der künftigen Einheit, bieten nicht einmal alle die verstreuten oder zum wenigsten die hauptsächlichsten Teile, aus denen sie sich bildete; und andere Urkunden,

aus denen dieser Werdevorgang sich abnehmen ließe, in die Jahre gehörig, in denen das Grübeln und Arbeiten an dem Gedicht ihn »mager« gemacht haben, sind uns eben nicht überkommen. Besser als in den kleineren Werken, die nur schwache Spuren davon aufweisen, wird die Vorgeschichte der *Komödie* sich demnach verfolgen lassen, wenn man sich auf ein weiteres Feld begibt, den allgemeinen Zustand der Geister zu Dantes Zeit in Italien in Erwägung zieht und sich mit jenem Zeitraum des späten Mittelalters auseinandersetzt, in dem die moderne Gesittung in allen ihren Gestalten erwuchs, die mittelalterliche Weltauffassung aber trotzdem noch nicht untergegangen war.

Die Philosophie war noch immer die gleiche, obwohl hie und da, in der Weise, wie es eben möglich, sich gewisse Forderungen der Erfahrung und der Logik der Erfahrung durchsetzten; die Staatslehre blieb in die Grenzen von Kirche und Kaisertum gebannt, obwohl schon eine gewisse Selbstherrlichkeit des Staates behauptet wurde, also das Leben der neuen, menschlichen Kirche. Die Kritik stützte sich immer noch auf Gewährsmänner, aber schon in größerem Umfang, das Aufkommen des Humanismus wurde immer deutlicher; die Geschichtschreibung, vom Anteil an den politischen Tagesereignissen belebt, an das Leben der städtischen Gemeinwesen wie der andern Staaten anknüpfend, entwickelte sich immer reicher, schob die Berichte vom Anfang und Ende der Welt in den Hintergrund und

vergaß ihrer beinahe völlig; neben der kirchlichen Baukunst, die die gotische Strenge aufgab, kam, immer mannigfaltiger, die weltliche herauf, in Bildnerei und Malerei drang eine Art Wirklichkeitsstreben, das heißt ein neues menschliches Empfinden ein; im politischen Leben zeigte sich die Kirche nachgiebiger, wenn sie auch nicht ihre Oberhoheit in Worten zu betonen aufhörte; sie paßte ihre Politik den geänderten Verhältnissen an und wurde nicht von einem Kaiser, sondern von einem König gedemütigt und geknechtet, von Frankreichs König; die Stadtgemeinden, immer demokratischer geworden, aber nicht mehr weit von ihrem Ausmünden in die Adelsherrschaft entfernt, setzten ihre inneren Kämpfe fort. Göttliches und Menschliches, Himmel und Erde, das Transzendente und das Immanente vermischten sich in diesen Zeiten, wechselten miteinander ab, bekämpften sich und erlangten ihr Gleichgewicht, wie zwei Kräfte auf derselben Ebene [1].

Dante war durchaus nicht, wie man versucht sein könnte zu sagen, einfach ein Vertreter, gleichsam Spiegel und Widerschein seiner Zeit, vielmehr einer ihrer Schöpfer, und nicht der geringsten einer: Transzendenz und Immanenz erzeigten sich gleichmäßig mit stärkstem Nachdruck in ihm, der beständig in den Gedanken des ewigen Lebens eingesponnen und dem Studium der kirchlichen Lehren ergeben war, als sicherster Wahrheit,

[1] Über das Gepräge dieses Zeitraumes vgl. meine *Theorie und Geschichte der Historiographie* (2. A., Bari 1920), S. 199–203.

auf der er unverrückbar fußte, zu gleicher Zeit aber von allen weltlichen Leidenschaften ergriffen, fast krank an der Politik, durch maßlosen Eifer; in ihm, der die krassesten Glaubenslehren durchforschte und voll liebevoller Neugier jegliche Seite der Natur, jede Regung des menschlichen Gemüts beobachtete; in ihm, der einige seiner Abhandlungen im mittelalterlichen, allumfassenden Latein und andere in der neuen Volkssprache schrieb, die sich in der Prosa nicht weniger als im Verse zu machtvoller Geltung erhob; in ihm, dem Gottesgelehrten und zugleich dem höchst mannigfaltig und überaus stark empfindenden Dichter. Und diese zwei kraftvollen und ganz gleichmäßig in voller Aufrichtigkeit empfundenen Mächte sind die wahre Voraussetzung und der Stoff seines großen Gedichts zu nennen, der nur viel weiter, mannigfaltiger und verwickelter erscheint als jener, der ungewollt und nur bruchstückweise in den kleineren Werken zum Vorschein kommt.

Durch diesen Stoff ist Dante mit seiner Zeit verbunden, erschafft und begründet diese aber, wie schon gesagt worden ist, im selben Maße. Da sich dieser Stoff aber in seinem Geiste zur Dichtung gestaltet hat, so schreitet Dante über seinen unmittelbaren praktischen Wert hinüber und schafft etwas, das ohne Vorgänger dasteht. Es ist in der Tat unmöglich, dichterische Quellen für die Dichtung aufzufinden, und was man zuweilen bei Dante und bei andern von solchen anführt — die Werke der vorausgehenden Dichtung und Literatur, die

er gekannt und deren Wirksamkeit er erfahren hat — sind keineswegs dichterischer Artung, wie sie bei oberflächlichem Besehen erscheinen, sondern verhalten sich auch ihrerseits dem neuen Werk gegenüber als stoffliche Bestandteile gleich allen anderen geschichtlichen Bestandteilen. In der Dichtung hat Dante eine »neue« Tonalität geschaffen, in der die verschiedenartigen Kräfte und Ziele, seine eigenen wie die seiner Zeit angehörigen, sich vereinigten und verschmolzen, sich auflösend ins Ewig-Menschliche.



II.

DER AUFBAU DER »KOMÖDIE« UND DIE DICHTUNG



Verband sich in Dantes Gemüt mit dem festen Glauben an das Leben im Jenseits als das wahre und ewige Leben ein überaus kräftiges Gefühl für die weltlichen Dinge, schufen »Himmel und Erde« an seinem Gedicht, so ergibt sich daraus die unabweisliche Folgerung, daß streng genommen die Darstellung der andern Welt, von Hölle, Fegefeuer und Himmel, weder innerster Inhalt seiner Dichtung noch ihr zeugender und herrschender Leitgedanke sein konnte. Eine Darstellung solcher Art hätte die unbedingte Vorherrschaft des Gefühls für das Transzendente vor dem für das Immanente erfordert, eine Anlage, wie sie Mystikern und Asketen eigentümlich ist, weltflüchtig, rauh und gewaltsam oder aber verzückt und beseligt, von der Art, wie man manche dichterische Probe in der christlichen Hymnenpoesie oder in ein paar Gesängen des Fra Jacopone findet. Der Rhythmus wäre dann sehr beschleunigt gewesen, die Bilder bläßlich und verschwimmend, kraftvoll in einzelnen Zügen, in allem übrigen undeutlich verschwebend, so wie sie in Streben und Angst, allenthalben von Gottes Gegenwart bedrückt, erstehen. Was oftmals von den Beurteilern des Danteschen Paradieses ausgesprochen worden ist, es hätte sich dieses nicht als eine ins einzelne gehende Schilderung entwickeln, sondern durchaus in einen beschwingten lyrischen Gesang verdichten müssen, der das Hinstreben nach etwas Göttlichem und Unnahbarem ausdrückte, das läßt sich genau in derselben Weise von der Hölle sagen, in der freilich

das Streben ins Gegenteil, in Schrecken und Abscheu umschlägt, wie vom Fegefeuer, bei dem es sich in eine Mischung von Furcht und Hoffnung, von Warnung und Beseligung wandelt.

Als Dante aber die *Komödie* schrieb, befand er sich keineswegs in dieser beengten Geistesverfassung, wohl aber in einer weit mannigfaltigeren und verwickelteren; die Welt des Jenseits schob sich in seiner erregten Einbildungskraft nicht über die diesseitige, sondern gehörte vielmehr mit dieser einer einzigen Welt an, der Welt seiner geistigen Hingabe, an der beide gleichmäßig teilhatten, die zweite vielleicht noch mehr als die erste, jedenfalls keinen geringern, so daß jene in keiner Weise die andere zu überwältigen, zu besiegen und zu knechten imstande war.

Die Widersprüche, in die man sich stets verwickelt, wenn man, zum Genuß und zur Beurteilung der *Komödie* als Dichtung sich anschickend, nicht von dieser vorläufigen Einsicht den Ausgang nimmt, daß ihr Vorwurf oder dichterischer Leitgedanke keineswegs die Darstellung der andern Welt ist: diese Widersprüche werden offenkundig, sobald man in die Untersuchung der entgegengesetzten Ansicht eintritt. Auf diese letzte ist dem Wesen nach auch die Formel als eine einfache Variante zurückzuführen, daß die Welt, gesehen vom Jenseits her, den Vorwurf bilde, da es klar ist, daß kein Mystiker oder Asket jemals die Welt beiseite schaffen, sondern bloß innerhalb der andern verneinen, von der

Höhe der andern als eine niedrigere und überwundene Stufe anschauen kann. Die Welt aber vom Jenseits her erschauen, bedingt das Verbleichen aller menschlichen Dinge, mangelnden Anteil ihnen gegenüber, Gleichgültigkeit gegen das Besondere der Wirkungen und Handlungen, gegen die Einzelwesen in ihrer Einzelartigkeit, die verallgemeinert und bloß in Erwählte und Verworfene unterschieden werden, welcher Art immer auch ihr Grundwesen, ihre Handlungen, ihre Leidenschaften und Tugenden, ihre irdische Größe gewesen sein mögen. Allein bei Dante trifft das alles durchaus nicht zu; so wie seine Leidenschaft sich in hundert Strömen ergießt, nicht in den einzigen der Verehrung für die Auserwählten und des Abscheus vor den Verworfenen, so beschränkt sich auch sein Urteil nicht auf das rechtmäßige, göttliche des: »Er ist gerettet« oder »Er ist gerichtet«, sondern erweitert sich zu sittlichem Urteil, erkennt das Gute in den Verdammten und das Schlechte in den Erretteten, ja läßt Neigung und Haß, Mitgefühl und Widerwillen offen hervortreten, behandelt die Schatten als feste Körper, die verdammten und in die andere Welt gebannten Geister als Menschen mannigfaltiger Art und lebendiger Wirksamkeit.

Das sehen und wissen auch die Verfechter der Deutung, die wir jetzt untersuchen, recht gut, darum fahren sie fort: »Dante habe sich ins Jenseits begeben, alle Leidenschaften der Welt mit sich tragend.« So kann man aber wirklich (wenigstens poetischer Weise)

nicht ins Jenseits eingehen, welches verlangt, daß alle menschlichen Leidenschaften abgelegt und die Dinge mit andern Augen betrachtet werden, mit den Augen dessen, der aus einem beklemmenden, häßlichen Traum erwacht ist und sich in der wahren, strahlenden Wirklichkeit wiederfindet. Die weitere Folge dieser irrigen Bestimmung ist daher eine Anklage gegen Dante, der mangelnder Folgerichtigkeit geziehen wird, weil er das Gegenteil von dem, was er beabsichtigt, getan; als ob Dante irgend etwas getan oder bewirkt, und nicht einfach gedichtet hätte. Aus einem so mannigfaltigen und reichen Empfinden heraus dichtend, konnte er aber gar nicht unlogisch sein, weil die Empfindung niemals logisch noch unlogisch ist; und unlogisch, das heißt nicht vollkommen harmonisch, war in gewissem Sinn bloß sein Gedankensystem wie im übrigen das System jedes Menschen und jedes Philosophen, das stets eine nicht ausgeglichene und nicht logische Seite hat; diese ist es gerade, aus der der neue Gedanke oder der Fortschritt, wie man es nennen will, entspringt.

Für die oben dargelegte Erkenntnis ließen sich außer der negativen Bestätigung, die sich aus der Untersuchung dieser Ansicht ergibt, noch positive Bestätigungen in andern Aussprüchen finden, etwa, daß der Philosoph in Dante »mittelalterlich« und der Dichter »modern« sei (das heißt, der erste asketisch und mystisch seinem Vorhaben nach, der zweite leidenschaftlich und politisch in der Tat) und ähnliches; ferner in gewissen Wechselfällen

der öffentlichen Gunst; denen die *Komödie* unterlegen ist, namentlich in der öfter von seiten mystischer oder schwärmerischer Geister geäußerten Unzufriedenheit mit der Darstellung, die ihnen das Gedicht vom Jenseits gibt, und die allzu scharf umrändert, allzu gelassen erschien, zu wenig von der Hölle in der Hölle, zu wenig vom Paradies im Paradies und zu wenig vom Fegefeuer, das heißt tätiges Streben nach Erlösung und Reinigung in diesem. Überzeugender als diese mittelbaren Beweise sind aber die unmittelbaren, von den Eindrücken geliefert, die jedermann beim Lesen der *Komödie* oder aus der Erinnerung daran gewinnt. Sicherlich ist es nicht die Schau der andern Welt, die als das einheitliche Bild der empfangenen Eindrücke zurückbleibt, nicht das furchtbare Verderben in der Hölle, nicht das Schweben in Leid und Hoffnung des Fegefeuers oder die Seligkeit des Paradieses; sondern das zahlreicher und verschiedenartiger Gestalten kraftvoller Art, voll glänzender Leidenschaften, gewaltsamen und trotzigen Gehabens oder von sanftem, liebenswürdigem Gemüt und heiterem Geiste, das Schauspiel bald schreckhaft versengter, bald frischer und entzückender Landschaften, bald in Dunkel gehüllt, bald von Licht überflutet; die Szenen, die von mitleidigen, erhabenen, in Mahnung und Lehre bedeutenden, von verächtlichen, zürnenden, feierlichen Worten widerhallen; das Bild starken Willens, eines erfahrenen Herzens, eines sicheren Verstandes, das uns entgegentritt, Dantes

Bild, so daß man geneigt sein möchte, jenem Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts nicht so ganz unrecht zu geben, der der *Göttlichen Komödie* ihren gebräuchlichen Titel nehmen und ihn durch den der *Danteide* ersetzen wollte. In der Hölle spürt man keinen Abscheu vor den Verdammten, wohl aber Vertraulichkeit, Zärtlichkeit, Neigung, Ehrerbietung für viele von ihnen, die ihrerseits, als lebten sie in einem irdischen Gefängnis oder in der Verbannung, sich sehr um ihren Ruf besorgt zeigen, bemüht sind, ungerechte und unbillige Urteile zu berichtigen, die über sie im Umlauf sind; die »Furcht vor Schmach« quält sie mehr als die Höllenstrafen. Ja es kommt sogar vor, daß sie fast zum Scherz aufgelegt sind, oder wenigstens sich gemächlich unterhalten, Nachrichten und Überlegungen austauschen, so, um nur ein Beispiel zu geben, der *Frate Catalano,* jener arge Heuchler, einherschreitend unter der Last des Bleimantels, der, als Virgil aus seinen Angaben ersieht, er sei von den bösen Geistern betrogen worden, mit köstlicher guter Laune bemerkt: »... In Bologna merkt' ich's mir, Der Teufel sei ein Lügner stets, ein dreister, Ja aller Lügen Vater für und für.« (Streckfuß) Wie es scheint, bedurfte es also Bolognas und der Vorträge an seiner Hochschule, um einen, der in der Hölle büßte, darüber aufzuklären, wessen Geistes Kinder die Teufel seien. Virgil spottet ebenfalls, als er sich zu dem mit der Krätze bedeckten und sich wütend mit den Nägeln kratzenden Fälscher mit einer Frage

wendet und ihr mit dem ironischen Wunsch Nachdruck gibt: »und mögen, dich zu kratzen und zu krauen, dafür dir ewig scharf die Nägel sein.« Als Beatrice, im Paradiese, ihren Dichter voll verlegener Ehrfurcht dem Cacciaguida das »Ihr« geben hört, erscheint sie: »Lächelnd gleich jener, die beim ersten Fehler Ginevrens, wie man schreibt, gehüstelt hat«: also boshaft und übermütig gleich der Dame von Malehaut bei der ersten Liebeserklärung zwischen Ginevra und Lanzelot im Roman. Ohne Zweifel verliert Dante niemals die bewußte Überlegung, daß er sich im Jenseits befindet, im verblendeten Reiche, im Abgrund der Hölle bewegt, unter der grausamen Verzweiflung der Verdammnis; so bricht er von Zeit zu Zeit in Ausrufe dieser Art aus: »O möge keiner Gottes Rach' entzünden, der solche Streiche in seinem Zorne führt!« »O schlechtster Pöbel, an dem Ort verloren, der hart zu schildern ist, o wärst du doch in unsrer Welt als Zieg' und Schaf geboren!« oder er versichert, die »verschiedenen Wunden« hätten derart seine Augen »berauscht«, daß »sie vom Schaun mir ganz voll Zähren stunden«, daß ihn die »Erinnerung« noch »schmerzt«. Im Paradies, vor der Rose der Seligen, sucht er die ungeheure Kraft, mit der ihn das Schauspiel überwältigt und hinreißt, sinnfällig zu machen; so greift er, wie zu einer Multiplikationsaufgabe, zum Vergleich mit dem Staunen, das die Barbaren des Nordens beim Anblick Roms mit seinen Bauten und Denkmälern befällt, und folgert: »Wie ich, der sich dem

Menschlichen entwunden zum Höchsten kam, von Zeit zu Ewigkeit, und von Florenz zu Wackern und Gesunden, wie mußt ich staunen solcher Herrlichkeit?« Man kann nicht umhin, zu bemerken, wie diese Verzückung ins Göttliche nur ausgesprochen, nicht dargestellt ist, und daß die Ausrufe des Schreckens etwas von einem gelegentlich sich einstellenden Kehrreim haben, der von dem Gedanken an die Höllenstrafen, nicht von der Empfindung für sie, eingegeben ist, darum auch einigermaßen frostig erscheinen, besonders wenn man sie mit der Rührung vergleicht, die sich in Francescas Gegenwart Dantes bemächtigt und unaufhaltsam, bis zum Ohnmachtsanfall, steigert. Ein französischer Katholik hat in einem Büchlein die Frage aufgeworfen und behandelt: »ob Dante gebessert aus dem Jenseits wiedergekehrt sei«, und sie in verneinendem Sinne entschieden; er erinnert an die zärtliche Behandlung, die er in der Hölle den verführerischen Sündern zuteil werden läßt, an seine vollständig mangelnde Bußfertigkeit den eigenen Schulden gegenüber, so daß die einzige, die ihn dort mit Gewissensbissen zu erfüllen scheint, die Unterlassung einer Rache ist; daß er im Fegefeuer, freilich sehr leichten Kaufes, die äußeren Förmlichkeiten der Buße auf sich nimmt, allein viel mehr der irdischen Dinge eingedenk ist, sich mehr denn als Reuiger, als ein von Neugier erfüllter Beobachter erweist, und im Paradies einem Studenten gleicht, der auf der Suche nach guten Vortragskursen ist. So

gelangt man, in der Gestalt einer wunderlichen psychologischen Untersuchung, ohne sich's dessen zu versehen, zu dem gleichen Schlusse wie wir: daß tatsächlich die andere Welt nicht den vorherrschenden poetischen Leitgedanken in der Dichtung der *Komödie* darstellt.

Anderseits ist jedoch zuzugeben, daß Dante wirklich die Absicht gehabt hat, diese andere Welt darzustellen, ja daß dies sogar mit großer Wahrscheinlichkeit seine ursprüngliche Absicht und die Idee des Gedichts war, wie man nicht allein folgern, sondern aus der einen und andern Stelle des *Neuen Lebens* beweisen kann. Auch ist es offenbar, daß er eine gewisse Versinnlichung der drei Reiche geliefert hat; die Hölle stellte er dar als einen Abgrund, der unter dem Berge Zion bis zum Mittelpunkt der Erde klafft und in einer Folge von neun Kreisen sich verengernd Flüsse, Wälder, Heiden, Abstürze, Schlösser und Ruinen umfaßt und mannigfach in Ringe und »Taschen« *(bolge)* unterteilt wird; das Fegefeuer wird als ein überaus hoher Berg geschildert, der sich bei den Gegenfüßlern des Berges Zion auf einer kleinen Insel erhebt, gegliedert in einen steinigen Fuß, das Vorfegefeuer, in sieben Stufen, und einen Hain, einst das irdische Paradies; das himmlische Paradies verbildlicht er unter den neun Himmeln, des Mondes, Merkurs, der Venus, der Sonne, des Mars, Jupiter, Saturn, des gestirnten, des Kristallhimmels (oder des *Primum mobile)*, endlich des Feuerhimmels, in dem Gott, der unbewegte Beweger thront. In diese Kreise,

Stufen und Himmel ordnet er dann die Verdammten, die Büßenden und Seligen nach Gattungen ein: in der Hölle die Feiglinge im Vorhof, die von der Erbsünde nicht Erlösten in der Vorhölle, die wirklich Verdammten in den übrigen Kreisen und »Bolgen« nach den drei Anlagen zur Sünde: Unenthaltsamkeit, Gewalt und Betrug, jeder derart unterteilt, daß man von den Unkeuschen, den Völlern und Geizigen allmählich bis zu den Verrätern hinabsteigt; im Fegefeuer sind die Säumigen und Nachlässigen dem Fuße oder dem Vorfegefeuer zugeteilt, alle andern den Stufen des Berges, nach dem Einteilungsgrund der sieben läßlichen und der sieben Todsünden; im Paradiese sind die Seligen, gemäß ihren Verdiensten und der diesen entsprechenden Seligkeit, nach den Graden der Liebe oder nach den vier Haupt- und den drei theologischen Tugenden angeordnet. Dieses dreifache Reich beschreibt Dante, indem er sich als einen Entdeckungsreisenden darstellt, zuerst unter der Führung Virgils, dann, auf eine kurze Strecke, unter der Virgils und des Statius zusammen, hierauf, vom irdischen Paradies an bis zum Feuerhimmel, von Beatrice geleitet, endlich, in diesem letzten, vom heiligen Bernhard. Was erreichte er mit dieser Verbildlichung, die ja doch sicherlich in dem Buche der *Komödie* vorhanden ist, ja sogar alles übrige zu stützen scheint?

Dichtung im eigentlichen Sinne gewiß nicht, da diese schon durch den erbrachten Beweis ausgeschlossen ist, daß ihr das notwendige zeugende Dichtungsmotiv

fehlt; auch nicht einmal Wissenschaft, wie man gerne sagt, da die Wissenschaft in allen Gestalten, in denen man sie auffassen kann, entweder Begriffe ausarbeitet, Tatsachen bringt, Abstraktionen ordnet oder aufstellt, stets Kritik ist und die Spiele der Einbildungskraft nicht zuläßt, sie vielmehr verscheucht und zerstreut. Hier dagegen wirkt diese letzte vielmehr als Weltschöpferin, vollbringt etwas so vollkommen Werktätiges, wie das ist, zum Zwecke sinnlicher Vorstellung den Gedanken des Jenseits, des Ewigen zu verkörpern. Vielleicht könnte man dieses Werk Dantes zutreffend einen »theologischen« oder »ethisch-politisch-theologischen Roman« nennen nach Maßgabe der »wissenschaftlichen« oder »sozialen« Romane, die in uns näher liegenden Zeiten verfaßt worden sind und noch immer verfaßt werden, und deren Zweck darin liegt, etwas, das man glaubt oder wünscht, zu verbreiten, es andern zugänglich und annehmbar zu machen, indem man die Einbildungskraft zu Hilfe nimmt: wie mithin die Wirkungen gewisser erwarteter und erstrebter Entdeckungen der Wissenschaft sich darstellen würden oder die neuen Lebensbedingungen, die aus der Verwirklichung gewisser neuer Gesellschaftseinrichtungen sich ergeben würden. Da nun aber die Zeiten wie die Bestrebungen der Menschen sich geändert haben, die Naturwissenschaften und die Erörterungen auf gesellschaftlichem Gebiete das geworden sind, was einst die Theologie und die Probleme des Seelenheils bedeutet haben, so werden theologische

Romane freilich nicht mehr geschrieben; im Mittelalter wurde jedoch eine nicht geringe Zahl von solchen verfaßt (unter sie sind teilweise die sogenannten »Visionen« zu rechnen), und der Dantes war weitaus der reichhaltigste von allen, der am großartigsten und besten angelegte, obwohl keineswegs der letzte. Ein theologischer Roman, der dank der Beschaffenheit der Religion, deren Herrschaft sich nichts entziehen konnte, sowie dank der sittlichen und politischen Anteilnahme Dantes, wie erwähnt, mit einer politischen und sittlichen Utopie verquickt worden ist.

Daß Dante bei solchen Absichten darnach trachten mußte, seinen Gebilden Klarheit und Zusammenhang zu verleihen, sie, wie man zu sagen pflegt, wahrscheinlich zu machen, das liegt auf der Hand; so wie ihm anderseits sein Unternehmen durch den Hinzutritt des Wunderbaren, an das er und seine Leser glaubten, wesentlich erleichtert wurde. Das gelang ihm auch dem Anschein nach so gut, daß die Sage entstehen konnte er habe wirklich Hölle und Fegefeuer durchwandelt, und es sei ihm zum mindesten in Verzückung das Paradies offenbart worden; die alten Ausleger waren daher gezwungen, nachdrücklichst darauf zu bestehen, daß er »als Poet« geschrieben habe; allein auch die modernen, die keinen Anlaß zu solchen Vorbehalten mehr haben, äußern häufig ihre Verwunderung über das Wirklichkeitsgepräge, das Dante seinem Bericht gegeben hat. Daß aber die peinlich genauen Berichte,

die er von der Gestalt der Örtlichkeiten gibt, über seine Art, zu reisen, über die Zeit, die er dafür benötigte, über die von ihm beobachteten Erscheinungen, wie vor allem die Erörterungen, mit denen er diese eingebildeten Dinge zu erklären und zu rechtfertigen sucht, indem er sie wie wirkliche Vorgänge behandelt, den Beweis dafür liefern sollen, daß er von seinen eigenen Einbildungen getäuscht wurde, sie für wirklich genommen und einer Art Wahnvorstellung verfallen wäre, das ist, obwohl verschiedentlich behauptet, dennoch rundweg abzulehnen. Nicht sowohl darum, weil Dantes Genie durch eine solche Annahme einen allzu großen Zusatz von Sinnesverwirrung erhielte und man es an der gebührenden Ehrfurcht mangeln ließe, sondern deshalb, weil diese Annahme in der Tat der Klarheit und Bewußtheit seines Sinnes und Geistes widerspricht und obendrein ganz unnötig ist. Alle, die Romane solcher Art, theologische, wissenschaftliche oder sozialistische, geschrieben haben, sind von peinlicher Genauigkeit und gestalten ihre Phantasiebilder vernunftgemäß, da es ihr Vorhaben so mit sich bringt; auch im neunzehnten Jahrhundert hat es unter Lesern und Hörern noch solche gegeben, die, gleich den Gevatterinnen von Verona, das Erdichtete für Wirklichkeit genommen und das Dasein der verschiedenen Utopien oder Ikarien für sicher angesehen, ja zuweilen sich gar auf den Weg gemacht haben, um in jene Länder der Verheißung und glücklichen Inseln zu gelangen.

Über den Aufbau der *Komödie,* das heißt also über den ihr zugrunde gelegten theologischen Roman, ist eine der ansehnlichsten Gruppen der Danteliteratur erwachsen, an Umfang mit der über die Sinnbilder aufgestapelten wetteifernd; sie geht unter dem Namen der »physischen« und der »moralischen Topographie« der drei Reiche. Und da Dante diesen Aufbau tatsächlich gewollt und vollzogen hat, und dieser in seinem Buche vorhanden ist, so ist es natürlich, daß die Ausleger ihn klarzustellen suchen, ist es auch ganz nützlich, daß man, um ihn den Lesern deutlich zu machen — die sich gemeiniglich davon nur eine oberflächliche und wirre Vorstellung machen, weil sie wenig Anteil daran nehmen — ganze Kartenwerke gezeichnet hat, daß Geographien des Danteschen Jenseits, Zeittafeln und Zeitweiser der vollbrachten Reise hergestellt wurden, Erläuterungen zum Strafgesetzbuch, das dort Geltung hat, zu der Abstufung der Verdienste und Belohnungen. Nur wäre hier, mit verstärktem Nachdruck, die frühere Mahnung zu wiederholen, sich vor Übermaß zu hüten und nicht zu vergessen, daß es sich bei Dante um reine Erzeugnisse der Einbildungskraft handelt, von höchst geringer Bedeutung namentlich für uns, die wir ganz anders geartete Schöpfungen der Einbildungskraft im Sinne haben, sowie daß es überhaupt nicht angehe, die Leute des langen und breiten über Einbildungen und Träume zu belehren, denn »es langweilt die andern (warnt der hochwürdige Della Casa in seinem Anstands-

buch *Galateo)*, dergleichen mit so viel Eifer vorgetragen zu hören und ein solches Aufheben davon gemacht zu sehen, daß einen dabei eine Ohnmacht ankommen könnte«: es ist eitel Zeitverderb und erregt Überdruß, wenn man erörtert oder erörtern hört, sagen wir etwa, ob Dante sieben, neun oder zehn Tage zu seiner Reise gebraucht habe, ob er im Paradies achtundzwanzig, zweiundvierzig oder aber zweiundsiebzig Stunden verweilt, wann er in dieses aufgestiegen sei, ob vor oder nach Mittag, und ähnliches mehr. Aber die Danteforscher zwingen uns, in diesem Punkte auch den andern und wesentlicheren Tadel zu wiederholen, den gegen das Unmethodische ihres Vorgehens, und zu erklären, wie die Sache in diesem besonderen Falle liegt. So peinlich und kleinlich Dante auch vorgegangen sein mag, er hat dennoch im Gefüge seines theologischen Romans einige Lücken gelassen und hat sich, so behutsam er auch war, doch in einige Widersprüche verstrickt; vielleicht auch, wie manche meinen, deshalb, weil er nicht die letzte Hand an sein Gedicht legen und ein Werk, das Jahre gebraucht und den Einfluß vieler und verschiedenartiger Ereignisse erfahren hatte, nicht mehr einer Zurichtung im allgemeinen unterziehen konnte. Wäre sein Werk philosophischer und kritischer Art, so könnte man die Lücken ausfüllen und die Widersprüche lösen, so wie man es beim Studium der Philosophen tut, indem man ihre Erwägungen wiederaufnimmt und fortsetzt, die logischen Folgerungen zieht,

die sich aus ihren Sätzen ergeben; handelt es sich aber, wie hier, um ein Werk der Einbildungskraft und gehört mithin auch das, was nicht ausgesprochen worden ist, auf dieses Gebiet, so kann man es nicht in logischer Weise ergänzen, noch die Widersprüche ausgleichen, außer man wollte diese Arbeit der Einbildungskraft fortspinnen, jedoch ohne die guten Gründe, die Dante dazu getrieben haben — mit andern Worten Grillenfang betreiben. Gewöhnlich geben sich die Danteforscher keine Rechenschaft von dieser logischen Unmöglichkeit; und so untersuchen sie frisch darauf los (um nur ein paar Beispiele anzuführen), in welcher Weise Dante von dem einen zum andern Ufer des Acheron gelangt ist; welches der Ort sei, wohin nach dem Jüngsten Gericht die Seelen der Kinder in der Vorhölle und die der tugendhaften Heiden gelangen werden, und ob ihnen nicht ihr endgültiger Sitz im »göttlichen Hain« des irdischen Paradieses werde angewiesen sein; oder sie zerbrechen sich den Kopf, weshalb Cato als Pförtner des Fegefeuers erscheine, während er doch ein halbes Jahrhundert vor Christi Fleischwerdung geboren und mithin das Fegefeuer damals noch gar nicht vorhanden gewesen sei, so daß anzunehmen wäre, er habe sich in dieser Zwischenzeit in der Vorhölle befunden, aus der er dann erlöst worden: hier stößt man aber auf eine andere Schwierigkeit, nämlich, daß er Virgil nicht zu kennen behauptet, also daß man verschiedene Kreise und Klubs der Vorhölle, Virgil und Cato als zwei verschiedenen Zirkeln ange-

hörig anzunehmen hätte oder aber, daß Cato in den Jahrhunderten, die seit der Zeit seiner Ernennung zum Paradieseshüter verstrichen, die Züge und die Sprache seines alten Genossen vergessen hätte; außerdem muß man noch fragen, ob er das Heil erlangt habe oder nicht, und ob es ihm bestimmt sei, nach dem Weltgericht »trübselig in die Vorhölle zurückzukehren«, oder ob er bei der Aufnahme in den Himmel dort einen Sitz finden werde; und so weiter und weiter mit andern derartigen sogenannten »Dantefragen«, die in eben solcher Weise gelöst werden und von denen zu schweigen eine Anstandspflicht ist.

Was aber noch schlimmer ist: in diesem Untersuchungseifer für die physische und moralische Ortskunde der drei Reiche steckt ein Vorurteil, daß nämlich derartige Kenntnisse dazu beitrügen, Dantes Kunst, den Charakter jeder der drei Abteilungen, die Gründe des Übergangs von jedem ihrer Teile zum andern festzustellen, von einer Episode zur andern besser zu bestimmen, das Verständnis und den Genuß an ihr zu fördern und damit die »Geschichte« des Jenseits, aufgefaßt als »ästhetische Geschichte«, die Verbindungsklammern und Hilfsmittel als »künstlerische Feinheiten«. Da jedoch der von uns flüchtig umrissene Aufbau nicht aus einem dichterischen Leitgedanken entspringt, wohl aber aus einer lehrhaften und praktischen Absicht, so vermag er weder das eigentümliche dichterische Grundwesen jeder Abteilung (angenommen, daß ein solches

vorhanden) zu umschreiben noch die Übergänge aus einer dichterischen Situation in die andere, und er kann nur das bieten, was in seiner Natur liegt: nämlich außerhalb der Dichtung liegende und von Gründen, die das Gerüst angehen, bestimmte Zusammenhänge. Alle Mühe, die man sich gibt, diese Gründe in solche ästhetischer Art zu verwandeln, bedeutet nur unfruchtbare Vergeudung von Scharfsinn. Die Poesie der drei Abteilungen läßt sich nicht aus dem Gedanken der Reise durch die drei Reiche ableiten, kraft dessen die in Dante selbst dargestellte Menschheit von der Pein und dem Gewissensbiß über die Sünde zur Reue und Läuterung und von da zur Seligkeit oder sittlichen Vollkommenheit geführt wurde: das ist eine der Seiten des theologischen Romans, aber keineswegs der leitende Grundsatz der Dichtung, die sich diesem fügt. Die herrliche Beschreibung des Arsenals der Venezianer findet ihre Bestimmung und dichterische Rechtfertigung durchaus nicht, wie man herausgeklügelt hat, in der Absicht, die Dante gehabt haben soll, ein Schauspiel eifriger Werktätigkeit dem üblen Geschäftsbetrieb der Wucherer gegenüberzustellen, von dem der betreffende Gesang handelt; ebensowenig ist Virgils Abschweifung über den Ursprung von Mantua von dem Gedanken eingegeben, ein Beispiel wahrhaftiger Geschichte mitten unter die Faseleien der Hexen und Zauberer zu setzen; noch hat Ulysses, der seine letzte heldenhafte Forschungsfahrt erzählt, irgend etwas mit den Betrügern zu tun, unter die er verdammt ist

Jedes dieser Zwischenspiele steht für sich und trägt seine eigene Lyrik in sich. Das Gerüst, das der Dichtung zugrunde liegt, läßt sich nicht einmal als der »technische Bestandteil« des Gedichts ansehen, da die Technik (wie längst anerkannt sein sollte) in der Kunst entweder überhaupt nicht vorhanden ist oder mit ihr zusammenfällt, während der Aufbau der *Komödie,* der einen andern psychologischen Ursprung hat, nicht durchaus mit ihrer Poesie zusammenfällt. Mit größerer Berechtigung ist dieser Aufbau einem Rahmen verglichen worden, der ein oder mehrere Gemälde umgibt und einschließt, läge in diesem Bilde nicht die Gefahr, ihm damit eine wirklich ästhetische Eigenschaft zurückzugeben, da die Rahmen zusammen mit den Gemälden entworfen zu werden pflegen oder künstlerisch gearbeitet sind, derart, daß sie eine Harmonie, gleichsam die letzte Vollendung der Gemälde herstellen wollen, was dort nicht vollkommen zutrifft. Will man durchaus im Bilde bleiben, so könnte man ihn eher als ein kraftvolles wuchtiges Bauwerk versinnlichen, aus dem üppiger Pflanzenwuchs sprießt, ein Schmuck hängender Zweige, Gewinde und Blüten, der ihn derart umkleidet, daß nur hie und da ein wenig rauhes Mauerwerk sichtbar wird oder eine Kante ihren harten Umriß zeigt. Lassen wir aber die Metaphern, so ist das Verhältnis zur Poesie einfach das zwischen einem theologischen Roman, das heißt einer Lehrdichtung, und der Lyrik, die ihn vermannigfaltigt und fortwährend unterbricht; dieses

Verhältnis findet sein Gegenbild in andern Dichtwerken, vor allem im Goetheschen *Faust*, der aus geschichtlichen Gründen wohl mit Nachdruck der *Komödie* verglichen wurde (diese als die Summe mittelalterlichen Denkens und Fühlens, jener als die der modernen Zeit), allein nicht ohne daß auch die Ahnung einer künstlerischen Verwandtschaft zwischen den beiden Werken zu einem solchen Vergleich getrieben hätte, bei aller ihrer Verschiedenheit, einer Verwandtschaft, die gerade darin liegt, daß beide, jenseits der Poesie, eine ziemlich äußerliche und begriffsmäßige oder lehrhafte Verzahnung ihrer Teile aufweisen [1].

Es ist nicht zu leugnen, daß der theologische Roman zuweilen einen gewissen Druck auf die dichterische Ader ausübt, wie man an zahlreichen Fällen beobachten kann. Dazu gehört die Notwendigkeit, rein erläuternde Teile oder allegorische Geheimzeichen einzufügen, wofür es besonderer Beweise nicht bedarf. Dahin gehört ferner das Unterbrechen des Zusammenhangs, wodurch Gestalten und Szenen, denen eigener Empfindungsinhalt, besondere gefühlsmäßige Bedeutung zukommt, als Hilfen dienen müssen, um gewisse Nachrichten oder gewisse lehrhafte Darlegungen anzubringen; Farinata gibt sein verachtungsvolles Gehaben auf und tritt aus seinem ganz von Vaterlandsliebe und Politik bestimmten Ge-

[1] Ich verweise auf die Zergliederung des *Faust* in meinem Versuch über *Goethe* (Bari 1919). [Deutsche Übertragung: Amalthea-Bücherei, Wien 1920.]

dankenkreis heraus, um die Grenzen des Wissens von Gegenwart und Zukunft bei den Verdammten zu erklären; Matelda wandelt sich aus einer Frühlingsfee in die dienende Vollzieherin von Sühnbräuchen; Virgil, Dante selbst, so wie er im Gedicht erscheint, müssen sich allen Erfordernissen, allen Umschweifen der Erzählung fügen, erscheinen als Charaktere, die aus dem Ganzen zu entnehmen sein sollen, allzu unbestimmt und von der Weise abweichend, in der sie sich zuerst darstellen, Virgil als Abgesandter der himmlischen Frauen, Dante als der Sünder, der reuig und folgsam den Weg der Läuterung antritt. Desgleichen gehört dazu die Wiederholung ähnlicher Lagen, in die der Dichter Abwechslung zu bringen versucht, ohne die Eintönigkeit ganz überwinden zu können, so zum Beispiel, wie die Seelen sich im Fegefeuer verwundern, daß Dantes Körper Schatten werfe, und die Aufklärungen, die Virgil ein um das andere Mal erteilen muß. An einem gewissen Punkt scheint er selber ungeduldig zu werden und wie jener gute Mann in der alten Erzählung zu handeln, der einen Ölflecken auf seinem Gewande hatte, und darauf von allen, die ihm begegneten, aufmerksam gemacht, schließlich, wenn er von neuem mit jemandem zusammentraf, ohne weiteres erklärte: »Hör', ich hab' da einen Ölfleck«; Virgil verkündet in der Tat: »Ohn' eure Frage will ich euch gestehn, noch ist's ein Mensch, dem dieser Körper eigen, von welchem ihr das Licht geteilt gesehen.« Um nicht

weitschweifig zu werden, wollen wir nur noch anmerken, daß mit jenem Druck eine gewisse plötzliche und unvermittelte Art zusammenhängt, mit der Szenen und Zwiegespräche abgebrochen werden (weshalb im Scherz gesagt wurde, Dantes Personen verabschiedeten sich ohne Umstände, »auf englisch«, oder, ernsthafter gesprochen, Dante drücke auf die Stirn seiner Figuren einen »Stempel« und gehe weiter); im allgemeinen ließe sich sagen, daß durch die Verhältnisse, die das Gerüst des theologischen Romans forderte, dank dem »Zaum der Kunst« die Hölle ein wenig überfüllt, zuweilen fast in erstickender Enge, das Paradies aber etwas allzu weiträumig erscheint.

Anderseits müßte man aber auch den Spielraum, den dieses jenseitige und enzyklopädische Gerüst den mannigfaltigsten Regungen von Dantes Phantasie läßt, und den wohltätigen Einfluß, den dieser Druck in einer andern Richtung ausübt, hervorheben: Dantes Dichtung gewinnt dadurch das Gepräge unbedingter Notwendigkeit im Durchbrechen des Gerüstes und wird durch das Hindernis, das sich ihr entgegenstellt und das sie überwindet, kraftvoller und straffer: so daß dem, der nicht an das wirkliche und selbstherrliche Dasein der Poesie glaubt und sie für etwas Künstliches und Entbehrliches hält, kein einleuchtenderer Fall zum Nachdenken dargeboten werden könnte als eben dieser *furor poeticus* des Gottesgelehrten und Staatsmannes Dante, dieser Sturzbach, der, hochgeschwollen, sich seinen Weg zwischen

Felsen und Steinen bahnt und mit Ungestüm einherbraust. So gewaltig ist seine Kraft, so reich seine Fülle, daß er in alle Klüfte der Felsen und Steine mit seinen schäumenden Wellen eindringt und im Dunstschleier, den er aufstäuben läßt, die Bergszene derart umhüllt, daß man oft nichts anderes als die Bewegung seiner Wasser erblickt. Vermag Dantes Poesie nichts anderes, so belebt sie doch mit frischester Einbildungskraft die Einzelheiten der Untersuchungen, der erläuternden Teile, der Erzählungshilfen, ja selbst die nicht seltenen Begrifflichkeiten des in Historie, Mythologie, Sternkunde Bewanderten und durchdringt dies alles mit ihrem bewegten, erhabenen Tonfall.

Deshalb sind Gerüst und Dichtung, theologischer Roman und Lyrik in Dantes Werk nicht zu trennen, so wenig, wie die Teile in seiner Seele, deren jeder den andern bedingt und darum in ihn ausmündet; in diesem dialektischen Sinne bildet die *Komödie* sicherlich eine Einheit. Wer aber Aug' und Ohr für Poesie hat, der unterscheidet immer im Verlauf des Gedichtes, was dem Gerüst und was der Dichtung angehört; in größerem Maße, als dies bei anderen Dichtern erforderlich, bei denen die gleiche Zusammensetzung zu beobachten ist, und wie sie in derselben Weise, wie schon erwähnt, vielleicht nur bei Goethes *Faust* zutrifft, hingegen in vollem Gegensatz zu den großen Dramen Shakespeares steht, in denen Gerüst oder Aufbau aus dem dichterischen Leitgedanken hervorwachsen und nicht Gerüst

und Dichtung vorhanden sind, sondern, wie man wohl sagen kann, alles gleichgeartet, alles Poesie ist.

Freilich pflegt der »Architektur« der *Komödie* eine etwas schönrednerische Bewunderung gezollt zu werden; die Sicherheit der Linien, die Verhältnisse, das Ebenmaß, die mathematischen Entsprechungen werden gepriesen, wie sie im Aufbau der drei Reiche und in ihrer physischen und moralischen Ortsschilderung vorhanden sind: ein beliebter Anlaß für Vortragende, die Dante zum Gegenstand ihrer blumenreichen Ausführungen machen; auf solchem Wege gelangt man schließlich dazu, von der »ästhetischen Schönheit« zu reden, die dem Aufbau des Gedichts selbst eigne, also von einer Art ergänzender Schönheit, die zu der andern, der Poesie, die sie in sich schließt, hinzukomme, eine Schönheit der »Sache an sich«, wie mitunter gesagt wurde. Einem bekannten italienischen Dichter und Danteforscher ist es so geglückt, die Poesie der *Komödie* zu zerstückeln und verarmen zu lassen, indem er sie lediglich in die »nicht dramatischen« Bestandteile verlegte, in eine Anzahl von »Perlen«, die aus diesem großen Meere aufgefischt werden, und die »Poesie der Vorstellung«, als die poetischeste, die es jemals gegeben habe und geben werde, zu preisen, der Reise durch das Jenseits. Dagegen ist nur zu erwidern, daß es keine Poesie der Dinge, sondern nur eine Poesie der Poesie gibt, und daß die Poesie der Dinge im besten Falle eine hübsche Redensart, aber sicherlich keine kritische

Art des Denkens vorstellt. Ferner pflegt man bewundernd den Aufbau der *Komödie* einem gotischen Münster zu vergleichen — seltsame Wiederkehr eines Vergleiches, der zuerst im achtzehnten Jahrhundert aufkam, um damit Dantes Werk als roh, abenteuerlich, barbarisch, »gotisch« herabzusetzen, während er, dank der Romantik und ihren mittelalterlichen und religiösen Stimmungen, später in entgegengesetzter Absicht verwendet wurde. Dabei ist freilich einzuwenden, daß Münster Münster sind, nicht Gerüste von Dichtwerken, sondern eben selbst Dichtwerke; die gotischen drückten in der Tat eine neue Empfindung aus, die aus einer neuen Auffassung des Göttlichen, der Beziehungen der Menschen zu Gott, von Erde und Himmel entsprang: und auch Dante lieh einem neuen Fühlen Ausdruck, jedoch in seiner Poesie, nicht im begrifflichen Gerüst. Wohl könnte man vielleicht jenen Vergleichungspunkt besser, freilich in ganz verschiedenem Sinn, herausholen, wenn man die gotische Baukunst heranzieht, aber nicht im Zeitalter ihres Ursprungs und ihrer vollen Blüte, sondern in dem ihres Verfalls oder, besser gesagt, ihres Wandels, den Dantes Zeit durch die nämlichen schon erwähnten und in seinem Geiste wirksamen geistigen Veränderungen vollzogen hat. Damals begannen die Bildwerke und der malerische Schmuck, die an den ursprünglichen gotischen Bauten noch nicht frei und selbständig künstlerischer Art, sondern Teile des Bauwerks gewesen waren, bestimmt vom Geiste des Gebäudes und in die Bewegung

aller andern architektonischen Linien einbezogen, Ansehen und Bedeutung an sich selbst zu erlangen; die Kirchen erhielten ein neues, weltlicheres Gepräge, das die Renaissance ankündigte[1]: geradeso wie dies in Dantes Gedicht mit den Visionen und allgemein mit dem mystischen und asketischen Schrifttum des Mittelalters geschehen ist.

Damit scheint uns klargestellt, in welcher Art die Teile, die das Gefüge der *Komödie* ausmachen, behandelt werden müssen, welche Aufmerksamkeit ihnen zu zollen sei; es handelt sich darum, sie zwar nicht als echte Poesie aufzufassen, darum aber keineswegs als verfehlte Poesie zurückzuweisen; sie sind vielmehr als praktische Notwendigkeiten von Dantes Geist in Ehren zu halten; in dichterischer Hinsicht ist freilich auf anderes Gewicht zu legen. Sie in Ehren zu halten – wie es die Danteforscher nicht tun, wenn sie mit neugierigen und vordringlichen Augen, bewußter oder unbewußter Weise schließlich ins Possenhafte verfallen, von Virgils »Zwangsaufenthalt«, vom »Alpensport« Dantes oder ähnlichem reden. Allein nicht auf Dinge solcher Art, sondern auf ganz anderes ist der Nachdruck zu legen; das heißt, man muß Dante lesen, genau so wie es alle unbefangenen Leser tun und dabei vollkommen im Recht

[1] Sehr lehrreich in dieser Hinsicht ist die unlängst erschienene Abhandlung von M. Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, eingerückt in die *Historische Zeitschrift* 1918, Bd. 119.

sind, wenn sie wenig auf die Welt des Jenseits achten, sehr wenig auf die moralischen Abschnitte, vollends gar nicht auf die Allegorien, wohl aber den vollen Genuß aus den dichterischen Darstellungen ziehen, in denen seine ganze vielgestaltige Leidenschaft sich verdichtet, läutert und ausdrückt. Man wird einwenden — wie in der Tat geschehen ist, — daß Dante auf diesem Wege herabgesetzt werde; es ist aber das Gegenteil wahr, er wird erhöht: sein Anblick, der des gewaltigen Dichters, wird erhöht und gesteigert. Ebenso wird man, wie es ebenfalls geschehen ist, einwenden, daß Dante entweiht wird, da man ihm den religiösen Gedanken nimmt; das ist ebenso unrichtig, da nur jene religiösen, politischen oder sonstigen Gedanken unterdrückt oder, besser gesagt, beiseite geschoben werden, die von ihm nicht in Dichtung umgesetzt worden sind; in dieser lebt übrigens so viel ernste, aufrichtige Frömmigkeit, auch dort, wo sie nicht unmittelbar zum Ausdruck zu kommen scheint, sie lebt in allen den mannigfachen Gestaltungen, weil sie in Dantes Seele lebte, wenn auch von andern Gefühlen ausgeglichen oder im Gleichgewicht erhalten. Endlich wird man einwerfen (und hat auch dies schon getan), daß auf diese Weise jegliche Einheitlichkeit in Dantes Dichtung geleugnet werde; auch das trifft nicht zu, denn die hier geleugnete Einheit ist die, welche außerhalb der der Poesie in einem Begriff oder in einem fördersamen Schema gesucht wird; folgerichtig werden also hier alle die alten und neuen Streitfragen abgelehnt, sowohl die

über die Einheit des Gedankens wie der Handlung des Werkes, über den Helden, ob er vorhanden oder nicht, und ob er Dante selbst sei und ähnliche. Die wahre Einheit der Danteschen Dichtung ist der poetische Geist Dantes, der Dante der *Komödie,* nicht der in Buchform zusammengefaßte; das Grundwesen jeder der drei Abteilungen läßt sich nicht durch die Zergliederung der Begriffe von Hölle, Fegefeuer und Paradies gewinnen, sondern allein in der Betrachtung des mannigfach Poetischen, das jede von ihnen darbietet, und das, trotz dieser Mannigfaltigkeit in jeder Abteilung sein eigenes, von andern unterschiedenes Antlitz aufweist; es verhält sich damit im übrigen nicht anders als mit drei Büchern, in denen ein und derselbe Dichter seine lyrischen Gesänge, geordnet nach einer gewissen Verwandtschaft, gesammelt hat.

Um nun darzutun, welches dieser dichterische Geist Dantes in seinen bezeichnenden Zügen sei, ist der kürzeste und angemessenste Weg der, die drei Abteilungen durchzugehen, den Versuch zu machen, die hauptsächlichsten Dichtungen oder Dichtungsgruppen, die sie enthalten, ins Auge zu fassen und ihre verschiedenartige Eingebung, ihren Tonwandel hervorzuheben.

III.

DAS »INFERNO«



Dantes Poesie bricht nicht von allem Anbeginn hervor und erreicht nicht mit einem Male ihre Höhe, sondern sie entwickelt sich allmählich wird reicher und mannigfaltiger, freier in ihrer Bewegung, mit einem Crescendo, das von den ersten Gesängen an zu denen der Mitte und des Schlusses der Hölle reicht, in der zweiten Abteilung abermals mit sanfteren Tönen anhebt und endlich, frei und kühn, seiner selbst gewiß, jeder Gefahr trotzend, sich in die dünne Luft des Paradieses aufschwingt. Die ersten Gesänge des *Inferno* sind im allgemeinen die schwächsten; sei es nun, daß sie einem ersten Entwurf, der dann überarbeitet und zugerichtet wurde, angehören (nach einer nicht verwerflichen Überlieferung und nach hinreichend begründeten Vermutungen), sei es, daß ihnen die Unsicherheit allen Beginnens anhaftet, die in diesem Falle noch durch die Schwierigkeit vermehrt wurde, das große Triebwerk einzurichten und in Gang zu setzen.

Namentlich der erste Gesang macht einigermaßen den Eindruck des Mühsamen: mit jener »Wegmitte« des Lebens, auf der man sich in einem Walde, der kein Wald ist, befindet, einen Hügel, der keiner ist, schaut, eine Sonne, die keine Sonne ist, erblickt, drei wilden Tieren begegnet, die solche und wieder nicht solche sind. Das schreckhafteste unter ihnen ist abgemagert von den Begierden, die es verzehren, und läßt, man weiß nicht, in welcher Weise, »viel Volk in Trauer

leben«. Die Phantasie versucht sich in der Darstellung eines Weges, einer Gefahr, einer Hilfeleistung Genüge zu tun; allein kaum daß sie derart erweckt und in Bewegung gesetzt ist, wird sie zu der ganz anders gearteten Darstellung der inneren Geschichte einer Seele getrieben, ausgedrückt in Bildern, wie sie sich ebenso bei andern Künstlern finden und die auch in anderer Weise schön sein können. Allein auch davon wird sie abgelenkt, da die Geschichte der Seele in jenen Bildern ebenso deutlich umrissen und klar dargestellt, als von ihnen getrübt und undeutlich gemacht wird. Hier und in den nächsten Gesängen sind die Verzahnungen schwach; künstlerisches Zaudern macht sich bemerkbar, um Anlaß zu erläuternden Antworten zu geben; unnötige Fragen, und Antworten, die über die Frage hinausgehen, stellen sich ein, so wenn Virgil Beatricen fragt, warum sie vom Himmel in die Vorhölle hinabzusteigen sich nicht scheue, Beatrice ihm dagegen einen Denkspruch zuteil werden läßt, über die Dinge, die man nicht scheuen soll, und ihm sagt, daß sie vom Elend der Hölle nicht berührt werden könne; die Darstellung hält sich im ungefähren, der Stil selbst, der Rhythmus, die Terzine haben geringe Fülle und häufig etwas Trockenes.

Aber schon in diesem ersten Gesang erbeben die an Virgil gerichteten Worte in innerer Bewegung, als Dante den alten Dichter vor sich sieht und sprechen hört, ihn, der seit langer Zeit einen so großen Teil seines

Innenlebens gebildet, den Weisheitslehrer, den Meister des »schönen Stils«, so fern in der Zeit und so nah all seinen Gedanken. Der zweite Gesang, in dem die belehrende Absicht gleichfalls vorhanden ist, ebenso wie das allegorische Schwanken, wird von überaus gelungenen Zügen belebt. Das Herz des Dichters glaubt an die seligen Frauen, die ihn vom Himmel herab betrachten, über ihn wachen, ihm beistehen; vor allen andern die, die er in Jugendtagen so sehr geliebt hat und dank der er aus der Schar des Alltags hervortrat, deren Gestalt seine jugendlichen Träume umfingen und deren Name sein Dichten erhellte, Beatrice.

Beatrice ist nunmehr wirklich das Ewig-Weibliche, das Mitleid, die fast mütterliche Sorglichkeit, mit einem Beisatz von Süßem und Liebesholdem: eine Heilige, aber noch immer eine schöne Frau, die ihm irgendwie angehört hat, ihm allein, ihrem Sänger, der sie in Leben und Tod verherrlicht hat. Beatricens Freundinnen vom Himmelshofe sind nicht unkundig dieser Zugehörigkeit, dieses alten Bandes, sie lassen es sich angelegen sein, sie von der Gefahr, in der ihr Getreuer schwebt, zu benachrichtigen, erraten ihren Wunsch, kommen ihrem Willen zuvor. Beatrice verläßt denn auch den Himmel, begibt sich zu Virgil, sucht ihn, »sanft und klar« zu ihm sprechend, zu überreden »mit engelgleicher Stimme«, mit holden Schmeichelworten und zartem Versprechen ihrer Dankbarkeit, und endigt ihren Zuspruch mit dem letzten, unwiderstehlichen Redeschluß

der Frauen: den Tränen. »Die Augen wandte sie in Tränen schimmernd ...« Um die Schwankungen seines Gemüts auszudrücken, gebraucht der Dichter, hier (so wie er schon vorher für die Überwindung seiner Angst das Bild eines Schwimmers gefunden hatte, der an das Ufer gelangt sich umwendet, um die durchmessene Meerestiefe zu betrachten) zur Bezeichnung der Hoffnung, die neu in ihm aufblüht, ein anderes von den »Blümlein«, gebeugt und geschlossen unter dem Frosthauche der Nacht, die, vom Strahl der aufgehenden Sonne erwärmt, »sich voll erschließend auf dem Stengel recken.«

Man tritt in die Hölle so wie man, dem Plane gemäß, in sie eintreten muß, durch ein Tor mit einer Inschrift, die halb erläuternd, halb schreckhaft ist, betritt sie mit einem neuen Aufbäumen der Furcht, um schon beim ersten Schritte die ganzen Schauer der Stätte in sich aufzunehmen. Der Sittenrichter beginnt sein Urteil zu betätigen, die menschlichen Sünden und Laster abzustufen; gleichsam außerhalb dieser Stufenfolge setzt er die Trägen, die Memmen, die ewig Unentschlossenen, unfähig zum Guten wie zum Bösen, über die er erniedrigende Strafe verhängt, einer gewissen Traumlogik der Wiedervergeltung gemäß. Verachtung umhüllt sie, ihre eigentliche Strafe sind die Verse, die sie in Ewigkeit geißeln: »Dies Jammervolk, das nie lebendig war ...« »Die ohne Schimpf und ohne Lob gelebt ...«; »Verhaßt vor Gott, verhaßt auch seinen Feinden« ...; »Der da aus Angst getan Verzicht, den

großen ...«; »Nichts mehr von ihnen, schau und geh vorüber ...« Dann öffnet sich dem Blick ein großer Strom mit viel Volks, das sich an sein Ufer drängt, um übergesetzt zu werden. Eine ähnliche Szene seines Meisters und Vorbildes, Virgils, kommt dem Dichter in Erinnerung, und so gibt er eine halb klassische, halb mittelalterliche Erneuerung, aus der eine Gestalt der heidnischen Mythologie sich abhebt, verwandelt in einen Dämon der christlichen Hölle, und in einem wilden alten Galeerenaufseher verkörpert, Charon, mit flammenden Augen, mit graubehaarten, zottigen Wangen, herrisch, unerbittlich, unversöhnlich. Seinem Wink, seinen Schlägen sind Haufen unseliger, verzweifelter Menschen untertan. Es ist eine Nachahmung von Künstler zu Künstler, jedoch eine Nachahmung, die das Vorbild in die Wirklichkeit der Phantasie taucht, es erneuert und frisch wiedererstehen läßt.

Der Sittenlehrer, oder vielmehr der Theolog, nimmt wieder das Wort bei dem Abstieg in die Vorhölle, wohin die verwiesen sind, die nicht der Taufe und der Erkenntnis des wahren Gottes teilhaft wurden, nicht äußere Strafen, sondern völlig innerliche Pein leiden, sich ohne das Licht der Hoffnung in einer ewigen Sehnsucht verzehren. Es steht das im Widerspruch zum sittlichen Bewußtsein des Menschen, ist ein Geheimnis der göttlichen Gerechtigkeit, das Dante nicht erforscht und gegen das er keine Gebärde der Auflehnung hat. Virgil, der sich unter diesen Verstoßenen befindet, erbleicht; ihm schnürt sich

das Herz zusammen, wenn er im Geiste bedenkt, daß sich hier »Männer großen Werts« befinden. Allein die Situation ist nicht dementsprechend vertieft: die Linie ist kaum angedeutet, in der sie sich hätte entwickeln können; alles bleibt in den Schranken reiner Berichterstattung. Auch innerhalb des stolzen Schlosses, unter den Großen und Weisen, den erhabenen Geistern, bei deren Schau sich Dante über sich selbst erhöht fühlt, bleibt die Dichtung im Hintergrunde; an ihre Stelle tritt ein trockener Bericht. Bewunderung, Ehrfurcht, Trauer sind die Gefühle, die hier angedeutet, aber nicht dargestellt sind. Eine weit größere Freiheit wird sich der Dichter erst im weitern Eindringen in diese Welt des Jenseits erwerben, die er aus seiner Einbildungskraft hervorzuholen sich anschickt und die jetzt noch vom theologischen Gesetz, dem er sich beugt, unterdrückt erscheint. Wohl leuchten einzelne Bilder auf, mancher starke Ausdruck ringt sich hervor: »von Angesicht nicht froh, nicht traurig ...«; ... »mit Augen, ernst, gemessen blickend«; »Sie sprachen wenig und mit sanften Stimmen«; »Bei deren Schau fühlt' ich mich selbst erhoben«; aber zumeist handelt es sich doch nur um Namensverzeichnisse, die kaum von einem Beiwort unterbrochen werden. Selbst als Dante sich in die »Schule« des Meisters erhabensten Gesanges (sei dies nun Homer oder Virgil) als Sechster zu den fünf größten Dichtern aller Zeiten aufgenommen sieht, findet er keine angemessenen Bilder und Empfindungen: er sagt bloß, daß jene ihm »Ehre« erwiesen

hätten und daß unter ihnen von Dingen die Rede war, die »schön ist, zu verschweigen, sowie das Reden war an jenem Orte«; an diesen Wortumschweifen merkt man, daß er nicht viel zu sagen hat oder nicht frei zu sagen vermag, was er möchte: der dichterische Fluß strömt noch langsam oder gehemmt.

Erst im folgenden Kreise, in den Terzinen, die dem mitleidsvollen Gedenken an die beiden Verschwägerten, der tragischen Liebe Francescas von Polenta und des Paolo Malatesta gewidmet sind, entfaltet sich die erste große, vollendete Dichtung Dantes. Die Gestalt des Minos, zu Beginn des Gesanges, auch der Sturm, der die Seelen vor sich hin treibt, gehen über reine Beschreibung und Umriß nicht hinaus; wer in dieser Strafe des ewigen Ungewitters ein lebendiges Sinnbild der Wollust erblickt, die mit ihrem Rasen die Menschen ergreift und fortreißt, hat zwar vermutlich die Absicht des Verfassers ergründet, dennoch aber vielleicht mehr gesehen, als von dichterischer Wirkung tatsächlich darin liegt. Die Überschau der Seelen der Wollüstigen Semiramis, Dido, Kleopatra, Helena, Achill, Paris, Tristan ist noch kaum viel mehr als ein Namensverzeichnis, hie und da von geschichtlichen Anspielungen durchsetzt. Sobald aber Dante sich zu »den beiden, die vereint erscheinen,« wendet, belebt sich die Szene. Schon die Art, wie sie sich von der Schar trennen und leichten Flugs auf den Ruf des Dichters einherkommen, ist von Anmut durchhaucht durch den Vergleich mit den

Tauben: ihre ersten Worte ertönen voll dankbarer Rührung gegenüber dem, der sie unter den andern bemerkt und eine Bewegung des Mitleids für sie gezeigt hat; Liebe und Edelsinn war und ist in diesen beiden leidenschaftlichen Sündern aus Liebe. Und diese ihre Liebe ist die wahre und eigentliche, in aller Fülle und Wirklichkeit: Sehnsucht, Begehren, süße und zarte Träume, selige Verzückung, Schmachten, Hingabe, Untergang: nicht Vertierung, nicht Verhimmelung, wohl aber Menschlichkeit oder menschliche Schwäche, um deren willen alles andere vergessen, jede Pflicht zurückgedrängt wird. Der Reiz der körperlichen Formen und Bewegungen, die »schöne Gestalt«, der lachende, begehrenswerte Mund, das ersehnte Lachen zittern noch in der Erinnerung nach, ergreifend und bezaubernd. Die Beiden werden vom »edlen Herzen«, den »süßen Gedanken«, »süßen Seufzern«, den Lehrsprüchen von der Liebe, »die keinem, der geliebt, die Lieb' erläßt«, nicht zum Widerstand gestärkt, vielmehr auf das Nachgeben hingeleitet; dank der ganzen Verklärung, mit der die Dichtung der Provenzalen und des neuen Stils die Erinnerungen und das Beispiel der leidenschaftlich edlen Helden und Heldinnen der Liebesromane, umgeben hatte. Das ist der Fallstrick, der sie an den Rand des Abgrunds bringt und in diesen stürzen läßt: gegen Schmach des Lasters, gegen gemeine Niedrigkeit erhebt sich leuchtend die Verachtung, das Gefühl edelbürtiger Feinheit; hier aber ist alles Schutzsuchen

umsonst, denn die Zartheit des Empfindens, die Bildung des Geistes sind Mitschuldige der Leidenschaft, der Feind, der bekämpft werden soll, ist Freund, die Sünde ist zu gleicher Zeit Tugend des Mitgefühls, das die Geschöpfe zueinander führt, und der Gedanke an den, der verraten und beleidigt wird, hält sie nicht zurück, erfüllt sie nicht mit Reue oder Furcht, denn er ist der Nichtgeliebte, der ungerecht vom Schicksal und der Gewalt gegen das Naturgesetz Begünstigte, zuerst Unterdrücker, dann Henker. Vor dieser Versuchung gibt es keinen andern Ausweg als die Flucht; verweilen, mit ihr kosen, sich in Träumen und im »Sehnen« wiegen, heißt ohne weiteres unterliegen. Als Theolog, als Gläubiger, als sittlicher Mensch, verdammt Dante diese Sünder; allein er verdammt und spricht nicht los aus Empfindelei: er fühlt sich angezogen, verwirrt, die Augen füllen sich ihm mit Tränen, und zuletzt wird er vor Erregung ohnmächtig. Die Tragödie der Leidenschaft, die den dichterischen Sinn des Zwischenspiels der Francesca ausmacht, füllt in Dantes Gedicht nur diese eine Seite; er enthüllt und zeigt bloß für einen Augenblick jene Trunkenheit der Sinne und der Phantasie in ihrer unzähmbaren und fortreißenden Kraft, lüftet aber den Schleier, den er darüber breitet, nicht mehr. Er ist zu menschlich, um diese Art der Empfindung nicht zu kennen, zu verstehen und lebhaft zu empfinden: zu männlich, mit so viel andern hohen Gedanken begabt, mit zu starkem Antrieb zum Schaffen und Tun, um

gleich andern Dichtern, geblendet und gefesselt im Zauberkreis des Eros, des Unbesiegbaren im Streite, zu verharren.

Eine zweite Abänderung einer virgilischen Gestalt, noch stärker umgeformt als Charon, aber mit gleicher Kraft verkörpert, ist der Dämon Cerberus im dritten Höllenkreise. Dante hat nicht nur lebhaftes Bewußtsein von den verschiedensten Regungen des menschlichen Gemüts, sondern, kraftvoll, wie es seine Art ist, auch einen höchst ausgebildeten Sinn für das, was man das »Lebensvolle« an sich nennen könnte, die unmittelbare tierische Lebensfülle, der er gerne in mächtigen ungeheuerlichen Bildungen Körper verleiht und vor der er selbst erschüttert und staunend wie vor Naturmächten zu verweilen scheint. Man wird in der Hölle noch andern solcher Art begegnen; unter den ersten befindet sich aber dieser scheußliche Cerberus, machtvoll mit seinem furchtbaren Gebell aus drei Schlünden, mit seinem Kratzen, Schinden und Vierteilen, geschüttelt vom Krampf der Wut und von unersättlicher Gier.

Unter den Seelen der Schlemmer, von ewigem Regen und von Cerberus gepeinigt, befindet sich der Florentiner Ciacco, der zu einem politischen Zwischenspiel Anlaß gibt; hier ist die Rede von Florenz, von der Herrschaft und dem Fall der »Weißen«, von den Lastern der Bürgerschaft, den großen Persönlichkeiten der vorausgehenden Geschlechter, »die auf gerechtes Tun den Geist gerichtet«; dann noch, in die Zwiesprache mit Virgil, von

der Auferstehung des Fleisches und dem Anwachsen der Qual, die die Verdammten empfinden werden, wenn die Seelen wieder mit ihrer irdischen Hülle umkleidet sein werden. Es sind das klare Beispiele für Dinge, die wir schon früher erwähnt haben und die dem Gerüst des theologischen oder theologisch-politischen Romans angehören, nicht aber, in ihrer Gesamtheit, aus der selbstwilligen Phantasie des Dichters stammen, die gleichwohl an ihnen tätig ist und sie nicht bloß durch den Glanz der Worte und Verse erhöht, sondern auch mit dichterischen Zügen, wie es jene »große Sehnsucht« ist, jener Anteil, der ihn sogleich fragen läßt, welches Los jenen Persönlichkeiten zuteil geworden sei, deren Tüchtigkeit er von Jugend auf loben gehört hat und deren Größe zu bewundern er angehalten worden ist. Auch hier wendet sich die Neugier des Lesers vor allem der Geschichte jener Zeiten zu, und man ruft sich die Lebensumstände des Farinata degli Uberti, des Tegghiaio Aldobrandi, des Iacopo Rusticucci, des Mosca dei Lamberti, des Arrigo Fifanti, Ciaccos selbst gern in Erinnerung, fragt, wer denn nur die beiden »Gerechten« sein mögen, die in Florenz lebten, und die Ciacco nicht bei Namen nennt. Eine einfache Ausmalung des vorgezeichneten Schemas ist auch die Schilderung der beiden einander entgegengestellten Scharen im vierten Höllenkreise, die »Lasten stemmen mit der Brust« und aufeinander prallen, der Geizhälse und der Verschwender. Hier findet sich auch ein Pfeil, einer unter den vielen.

die dann anderwärts mit sehnigerem Schwung geschnellt werden, gegen die Habsucht der Geistlichkeit, aus deren Reihen sich sehr viele, auch Kardinäle und Päpste, unter diesen Verdammten befinden; da aber der Dichter auch an diesem Punkte einer gewissen Trockenheit in der Behandlung inne wird, sucht er sie mit einer Darlegung über die Fortuna zu beleben, hier der christlichen Theologie gemäß umgetauft in eine Dienerin Gottes, eine engelhafte »Intelligenz«, die die irdischen Güter kraft eines verborgenen und von der Vorsehung geleiteten Urteils vertauscht. Auch ist anzunehmen, weil höchst kennzeichnend für die Art des Mannes und seiner Dichtung, daß die auf den Grund des Kotsumpfes Versetzten diejenigen sind, die vom »Dunst« der Geistesträgheit *(acedia)* benommen, und einst erbärmlich waren »in süßer Luft, vom Sonnenstrahl erheitert«, das heißt (wenigstens nach einer unter den zahlreichen Auslegungen), die Zweifler und pessimistischen Nörgler, die Klagemänner, die am Leben Überdruß und Langeweile empfinden.

An den Fuß der Türme der Höllenstadt des Dis gelangt, scheint Dante seine anfängliche Befangenheit, mit der er im Jenseits eingetreten war, ähnlich wie ein Dörfler, der sich schüchtern zum Städter wandelt, abgelegt zu haben, und sich nunmehr in jenem Lande freier zu bewegen, das für ihn gleich der Erde geworden ist, wo ihm Abenteuer zustoßen wie auf einer Fahrt durch seltsame, ungastliche Gegenden. Von einem Turme werden Feuerzeichen nach einem andern, entfernteren, geschickt

alsbald stößt ein Boot ab, von dem Dämon Phlegias gesteuert, und hält auf die beiden Reisenden zu, in seiner Bewegung gleichsam noch heftiger und dräuender gemacht durch den Zuruf des Bootführers an die vermeintlichen Verdammten, die er zu packen und überzuführen sich anschickt. Allein auch Phlegias ist gezwungen, Ruhe zu halten und sich dem Wort Virgils zu fügen. Während sie den Sumpf übersetzen, findet die Begegnung mit Filippo Argenti, »dem seltsam tollen Florentiner Geist« statt, den Dante sofort erkennt und dem er nicht bloß sein Mitleid versagt, da er er ihn verächtlich von sich stößt, sondern auch Hohn und Unglimpf hinzufügt, indem er den einen Augenblick später erfüllten Wunsch äußert, ihn vor seinen Blicken, zur Augenweide, gemartert zu sehen. Ein Traumbild des Hasses, in einer höchst lebendigen Szene verkörpert und von der Billigung und dem Lobe des Lehrers Virgil bekräftigt. Die rächende, grausame, hohnvolle Gerechtigkeit ist schön! — Diese Empfindung blitzt in der rasch vorübereilenden Szene auf, wobei ein Lächeln der Befriedigung nicht fehlt, eine Art von Heiterkeit über das Werk der Strafe, Qual, Verachtung, das die heiligen Musen dem Dichter zu vollziehen erlauben.

Widerstand gegen den Eintritt in die Mauern der Höllenstadt, Verhandlungen wie mit der Besatzung einer feindlichen Feste, abschlägiger Bescheid, Verwirrung und vorübergehende Bestürzung von seiten Virgils, Angst, von der Dante befallen wird, sein vorsichtiges und

schüchternes Fragen, um Sicherheit zu gewinnen, die gegen ihn gerichtete Drohung der Furien und des Medusenhauptes, endlich, wie von einem Gewittersturm angekündigt, die Ankunft des Himmelsboten, vor dem die Verdammten, Raum gebend, fliehen, und der ohne Widerstand das Tor öffnet und die zwei Pilgrime eintreten läßt: das ist die neue, sehr gedrängte Szene, die so anhebt, sich entwickelt und vollendet. Vielleicht — oder auch ohne ein Vielleicht — hat sie allegorischen Gehalt; abweichend jedoch vom ersten Gesange, besitzt sie ebensosehr einen gefühlsmäßigen und dichterischen, der sie von Grund auf gestaltet und an sich völlig faßlich und klar macht. Was ist dieser? Er ist durchaus eins mit der Entwicklung der Szene selbst: die Spannung, die man bei Schwierigkeiten und Hindernissen empfindet, das mit Kleinmut abwechselnde und diesen dennoch überwindende Vertrauen im Kampf des Gerechten gegen den Ungerechten, der Tugend gegen die Unbill, des Rechtes gegen die Gewalt; es ist der Eintritt der Hilfe (von außen? oder nicht vielmehr im Innern unserer Brust selbst?), der höheren Macht, ihres Ansehens, die löbliches Streben unterstützt, ihrer selbst so gewiß und durch ihre bloße Gegenwart siegreich, wie der feierliche Sendbote des Himmels, der, ohne um sich zu blicken, einherkommt und kaum nötig hat, mit einer leichten Handbewegung, die »schwere Luft« von sich zu scheuchen. Diese Machtgestalt kehrt, nachdem sie ihr Amt erfüllt und Hilfe gebracht, dorthin zurück, von wannen sie ge-

kommen, zu den Höhen, in denen sie weilt, und würdigt ihre Schützlinge keines Wortes, gleich einer großen Persönlichkeit, deren Geist sich in einem weiten Umkreis bewegt und die andere Sorgen hat als die kleinen Menschlein vor ihr.

Dantes Seele füllt sich in diesem Augenblick seiner Geisterreise mit Bildern der Menschen, Ereignisse, Kämpfe seiner Vaterstadt. Aber die Einbildungskraft führt ihm jetzt keine verhaßten Bilder mehr vor: das neue Gefühl, das seine Brust erhebt, ist Bewunderung für die Starken und Großen von Florenz, das sich ihm jetzt nicht mehr als der Pfuhl jeglichen Lasters, geschmäht von Ciacco, darstellt, sondern als die »edle Heimat«, von der abzustammen Freude und Ruhm ist, als das zugleich verfluchte und geliebte Vaterland, um das man leidet und von Stolz erfüllt ist, und das in Wirklichkeit zuhöchst, eine heilige Sache, in der Seele lebt. Farinata ragt als die Gestalt auf, in der sich diese dichterische Erhebung ausdrückt; der großherzige Farinata, der als wahrer Held der Epopöe völlig und ausschließlich Krieger, Kämpfer ist: Kämpfer für seine Partei, für sein politisches Ziel, für die Stadt, der er angehört, und die darum auch ihm zugehört. Jedes andere Gefühl ist ihm fremd. Über die Leiden der Gegenwart erhebt er sich aufrecht mit Brust und Stirn, in großartiger Verachtung der Höllenumwelt: unzugänglich für Liebe und Schmerz der Menschen, würdigt er auch den ihm zunächst stehenden Cavalcanti gar keiner Beachtung, bleibt gänzlich unbewegt

bei dessen Sorgen und väterlichem Kummer. Seine erste Frage zeigt ihn gleich als Partei- und Kriegsmann, der den ihm vor die Augen tretenden mißt, um zu wissen, ob er ihn unter die Freunde oder Feinde, die Anhänger oder die Widersacher einreihen soll; sein erster Ausruf gilt der Erinnerung an harten Streit und zwiefachen Triumph; seine Besorgnis ist, ob die Früchte seines Sieges nicht durch Schuld der Nachfolger verloren gingen; seine Schwermut ist die eines Kriegers, der nicht sowohl des Gemetzels, der Qual, des vergossenen Blutes froh ist, als sich Werkzeug der Notwendigkeit fühlt; seine einzige Rechtfertigung ist, daß über allem Haß die Liebe, jene hochgesinnte Liebe steht, die ihn mit freier Stirn das besiegte Florenz gegen die Genossen und Verbündeten von minder hohem Schlage verteidigen und für die Zukunft retten ließ. Dante ist gegen ihn von Ehrfurcht und Bewunderung erfüllt, obgleich sein Gegner, Kämpfer dem Kämpfer gegenüber; hätte er zu seinen Zeiten gelebt, so wäre er gegen ihn gewesen, aber er unterdrückt manche bittere Äußerung, läßt ihm das letzte Wort und stellt ihn auf den Sockel hohen Ruhmes.

An die Heldendichtung schließt sich die von der Freundschaft, das hohe Lied einer Freundschaft, die einst brüderlich war, dann aber vom Lauf der Ereignisse und der verschiedenen Anlage nach Sinnesart und Charakter unterhöhlt, wenn nicht zerbrochen worden war. Guido Cavalcanti hätte Dantes Weggesell auf seiner an Mühen

und Ehren reichen Reise sein müssen: er und kein anderer, kraft innerem Rechte, er, der erste seiner Freunde, ihm gleich an hohem Geistesflug. Weshalb ist er nicht mit Dante? Der Bund der beiden war so natürlich, ihre Trennung war so überraschend, daß der alte Cavalcanti, als er Dante erblickt, mit den Augen den Sohn sucht, und als er ihn nicht erblickt, bei den ersten erklärenden Worten, weshalb er sich nicht hier befinde, irrtümlich zu verstehen glaubt, daß er tot sei, die Antwort, die er für sicher hält, nicht abwartet sondern, von Kummer überwältigt, niederfällt. Aber der eigentliche Hochton liegt vielleicht nicht so sehr in diesem Ausbruch väterlicher Liebe, als in jenem Wort: »Euer Guido«: jener Guido nämlich, der nicht mehr der Dantes ist; er gibt ihn dem Vater zurück, der ihn noch so leidenschaftlich, so über alle Maßen liebt.

Was hierauf folgt — die berühmte Darlegung der Strafordnung der Hölle, das heißt die Abstufung und Kennzeichnung der menschlichen Vergehen gemäß der Schulphilosophie — ist von Gründen des Aufbaus eingegeben und besitzt, obwohl ihm immerhin der Wert gedrungenen und kernigen Vortrags zukommt, dennoch nicht jene innere Lebendigkeit, die andern lehrhaften Stellen der *Komödie* eigen ist. Der Verfasser hatte den Lesern des theologisch-sittlichen Romans gegenüber eine Schuld abzutragen, und er tat dies bei dem ersten sich darbietenden Anlaß, in einem weg, um nicht mehr daran denken zu müssen. Mit einem auch hier naiv berührenden

Kunstgriff wird die Darlegung eingeführt als eine Unterhaltung, um die Zeit bei einer kurzen Rast des Abstieges nützlich auszufüllen; es ist der Versuch gemacht, sie hie und da durch geeignete Einwürfe des Zuhörers bewegter zu gestalten: »Du stellst nach deiner klaren Weise wohl abgeteilt den Höllenschlund mir dar ...«; »Wie Wissen, so erfreut der Zweifel mich ...«

Der Abstieg wird dann weiter fortgesetzt durch eine Schlucht, die dem Dichter das Bild einer italienischen Landschaft zurückruft, des Felssturzes südlich von Trient, und von ihm als ein Überbleibsel des Erdbebens erklärt, das die Erde bei Christi Tod erschüttert hatte. Am Rande des felsigen Abstiegs begegnet eine andere Erinnerung an die klassische Welt, der Minotaurus, aber auch er kraft der wirklichkeitsschauenden Phantasie näher gebracht und in seiner ganzen Wut gezeigt, einem Stiere gleichend, der den Todesstreich empfangen hat, die Fesseln sprengt, sich fortschleppt, dahin und dorthin taumelt. Beim Erblicken des siedenden Blutstromes meint man in ein kriegerisches Lager gelangt zu sein. Die zwei Pilger erhalten drohende Anrufe von den Wachoffizieren, den Zentauren, die zugleich Aufseher dieser Verdammten sind. Man merkt, hier herrschen Mannszucht, Wachsamkeit, Strenge, Gewandtheit, straffe Befehlsgewalt. Die feste Kraft des Vollstreckers der Gerechtigkeit hat die Kraft des Bösen bezähmt und hält es in unbeugsamer Strenge nieder. Die Zentauren, die »behenden Untiere«, sind zugleich ziervoll und würdig; auch Nessus, der sein

Wächteramt zunächst allzu streng nimmt, erfüllt doch im Grunde seine Pflicht; Chiron ist ernst und nachdenklich: er trägt das Haupt auf die Brust gesenkt, des Pfeiles, den er in der Hand trägt, bedient er sich, um mit dem Knauf den Bart zurückzustreichen und den gewaltigen Mund zum Sprechen frei zu machen, zum Fragen, und nachdem er sich des Falles wohl versichert, um Befehle zu geben. Hierauf erweist sich Nessus als getreuer Geleitsmann und untadelhafter Ritter: er führt sicher und erstattet artig Bericht über die verschiedenen Gruppen der Verdammten, wie über die einzelnen in diesem Kreise.

Auf diese, so lebendig und mit so viel Anteil dargestellten Roßmenschen folgen andere Wiedergestaltungen alter Sagen, Erinnerungen aus Virgil, so die Harpyien und die Pflanzen, die Seelen umschließen, in dem grauenvollen Wald voll kahlen Gestrüpps und Dornen, der auch seinerseits italienische Landschaften in die Erinnerung ruft, die öde Gegend zwischen Cecina und Corneto. Und hier erklingt das Klagelied von der Treue, der verleumdeten, in Schmach und verzweiflungsvollen Tod getriebenen Treue: Pier della Vigna. Der selbstmörderische Kanzler des Staufers Friedrich spricht kein Wort gegen den Kaiser, der sich gegen ihn so unmenschlich erwiesen hat, aber für ihn immer noch »sein Gebieter, höchster Ehre würdig,« ist: Die Treue wird über die ungerechte Verurteilung, über den Tod, über das Grab hinaus gewahrt. Die Stimme der beleidigten Seele richtet sich bloß gegen die Welt, den

Hof, die Neider, die den tüchtigen und hochgeehrten Mann umgarnen, ihm nachstellen, den Untergang bereiten. So bewegt sich das Klagelied in dieser Verwahrung und Anklage, in diesem gerechten Zorn, gemessenen und feierlichen Schritts, gleichsam im Diplomatenstil, wie des öftern von den Kritikern hervorgehoben worden ist, der würdevollen Gestalt des staufischen Kanzlers und, möchte man hinzufügen, dem Stil seiner höfischen Sendschreiben durchaus angemessen.

Was nun aber in den vorhergehenden Gesängen schwächer hervorgetreten war, die Darstellung der Qualen und der Gequälten, dann die Landschaftsbilder einer schauerlichen Natur, das nimmt nun immer größeren Platz ein. Der Harpyienwald sprießt aus den Seelen der Selbstmörder, die hier niederfallen, im Erdreich verwurzeln und als Gewächse aufkeimen: dieser Wald wird gleichsam in Bewegung und Handlung versetzt durch andere Seelen, die durch ihn hinfliehen, sich an die Bäume klammern, sie biegen und brechen, verfolgt von Hündinnen, die sie erreichen, anfallen und in Stücke reißen. Dennoch scheint es, als ob der Dichter nicht mit ganzem Herzen bei diesem Schauspiel ist; eine dieser so mißhandelten Seelen findet nach vielem Weh und Ach dennoch Muße, um das Leben der unaufhörlichen Wirren und Bürgerkriege von Florenz ins Mythologische umzudeuten, indem er sie um das verstümmelte Standbild des alten Schutzherrn Mars, das auf der Alten Brücke zu sehen war, aufreiht.

Eine andere Landschaft des Schreckens ist die breite Ebene voll trockenen, tiefen Sandes, über der die Luft unbeweglich steht und wo lange Feuerflocken herabregnen »wie Schnee bei stiller Luft auf Alpenhöhn«. Auf diesem Hintergrund hebt sich Kapaneus ab, auch er der klassischen Dichtung entstammend, mit einer Kraft, die reichlich mehr als bloß körperliche und stoffliche Kraft ist, vielmehr geistige Spannkraft, Willen, freilich ein wütender, ungezähmter, hartnäckiger Wille, der gerade als solcher wieder einigermaßen zur stofflichen und unvernünftigen Kraft neigt. Dante nennt ihn den »Großen«, nicht allein wegen seines mächtigen Körperwuchses; und in seiner Antwort: »Der ich im Leben war, bleib' ich im Tode« fühlt man die Bewunderung heraus, die von dem sittlich-religiösen Verweis, der Virgil in den Mund gelegt ist, nicht ausgelöscht, sondern bloß zurückgedrängt wird.

Das Heraufbeschwören der alten Geschichten und Sagen, die zuweilen von dieser Bewunderung für die stoffliche, ungeheure und ungeheuerliche Kraft und Gewalt veranlaßt wird, nimmt gelegentlich eine andere Bedeutung an: von Dingen, die die Einbildungskraft des Dichters erregt haben, in seinem Gedächtnis haften geblieben sind und nach Art von Vergleichen herangezogen werden; so die Anekdoten, die sich auf Cato im libyschen Sande und auf Alexander in den heißen Gegenden Indiens beziehen. In der Figur des »Alten von Kreta« verschmilzt die klassische Erinnerung mit

einer biblischen Sage zu einem neuen Bilde; die Statue des großen Alten befindet sich auf jener Insel, auf einem Berge, mit ihrem aus Ton und verschiedenen Metallen zusammengesetzten Körper, aus dem Tränen hervorbrechen, die dann als Flüsse durch die Unterwelt strömen. Der allegorische Sinn dieser Darstellung ist wie gewöhnlich strittig und läßt sich nicht mit Sicherheit klarlegen (die Geschichte des Menschengeschlechts? oder jene des Kaisertums?); trotzdem entbehrt diese Statue nicht einer gewissen Wirkung, so wie sie zwischen Bild und Hieroglyphe schwankt, einer Hieroglyphe, die trotz ihres dunklen Wesens sich unseren Sinnen einprägt und zur Seele spricht, als raunte sie, ohne daß es deutlich vernehmbar wäre, von einer entfernten Sage und deutete auf ein geheimnisvolles Geschick hin.

Die Begegnung mit Ser Brunetto (so seltsam begründet durch den Makel, den Dante ihm anheftet, indem er ihn in diesen Höllenkreis verdammt) ist einigen Beurteilern, für sich genommen, als Erinnerung an eine wirkliche, unerwartete Begegnung und Zwiesprache des jungen Dante mit dem alten, angesehenen Schriftsteller und Gelehrten am Ufer des Arno erschienen: und vielleicht enthält sie in der Tat einen Nachklang dieser Art. Sei sie nun aber von der Wirklichkeit eingegeben oder frei erfunden, ihr Sinn bleibt immer derselbe: »Seid Ihr hier, Herr Brunetto?« Wie vieles sagt der Ton dieser überraschten Frage! Er spricht von langem Verkehr, von Vertrauen, Neigung, Mitleid gegen den

Mann, der ihn geliebt hat und den er verehrte, und der nun ein armer gequälter Greis ist. In ihm, der ihn erriet, der ihn erkannte, als andere ihn noch nicht kannten, als er vielleicht noch über sich selbst nicht im klaren war, in ihm, der den Glauben an seinen Geist, sein Gemüt, seinen Stern hatte, findet er jetzt gleichsam eine Stütze gegen den Krieg, der ihm von seinen Mitbürgern erklärt werden wird; in ihm den mitfühlenden Widerhall seines Zorns, des Stolzes im Unglück, das er trägt und das ihm zur Ehre gereicht, seines Vorsatzes, auf der ihm vom Schicksal angewiesenen Laufbahn des Ruhmes ohne Verweilen und ohne Schwanken fürder zu schreiten. Dantes Seele umschlingt die des Alten; und so wie Brunetto sein Herz, das ganz voll Zukunft ist, begriffen hat, so versteht auch Dante das des andern, der allein in der Vergangenheit wurzelt und ihm sein literarisches Werk, den »*Schatzbehälter*« (Tesoro) empfiehlt, in dem er weiterzuleben hofft.

Mitten unter den Darstellungen absonderlicher Arten von Qualen, so absonderlich, daß sie sich sogar zu dem Schauspiel versteigen, wie drei ernsthafte und ehrwürdige Persönlichkeiten von Florenz unter dem Feuerregen Rad schlagen — ein komisches Schauspiel, wenn es, was sicher nicht der Fall ist, komisch betont wäre, während es bloß mit zeichnerischer Genauigkeit verkörpert ist — spinnt sich die in der Begegnung und Zwiesprache mit Ser Brunetto begonnene Gedankenreihe weiter fort. Es erscheinen andere Männer des

alten Florenz, von denen Dante alles, was der Ruf von ihnen zu berichten wußte, immerdar mit Neigung und Ehrfurcht in sich aufgenommen hatte, Guido Guerra; der so viel durch gesunden Verstand und sein Schwert gewirkt, Tegghiaio Aldobrandi, Jacopo Rusticucci. Mit ihnen dringt das Gespräch tiefer ins Politische ein; auf ihre Fragen stößt Dante »erhobenen Angesichts« den Zornruf gegen das »neue Volk, die plötzlichen Gewinne« aus, die Aussehen und Brauch seiner Stadt geändert, Anstand und Wert verscheucht, dem Übermut und der Schwelgerei Tür und Tor geöffnet haben. Es ist das ein erster Anklang an das, was späterhin Cacciaguidas Klage enthüllt: der Abscheu des streng-ernsten, mit Überlieferung und Zucht, mit dem Traum von Kraft und Heldentum verbundenen Mannes vor den neuen Sitten, die er nicht liebt und darum nicht versteht, der sie lediglich daraufhin ansieht, daß sie die teuern alten Gebräuche zerstören, vom Vorteil bestimmt und nüchtern sind, mithin bloß von ihrer verneinenden Seite her. Der mächtige, wuchtende Wagen der Geschichte rollt aber darüber hinweg und weiter, vieles Schöne zermalmend, wenn auch neue lebendige Keime um ihn aufsprießen: das Herz des Träumers, ergeben der Vergangenheit, einer phantastischen Vergangenheit, in der es sich selbst einordnet und wiederfindet, bebt vor Entrüstung und ergeht sich in Verwünschungen. Das Gefühl und die Dichtung, die daraus erwachsen, wenden sich gegen die tätige Wirklichkeit.

Aus dem tiefen Abgrund steigt schwimmend Geryon hervor; er ist die stärkste Verkörperung dessen, was wir bei Dante den machtvollen Sinn für Lebendigkeit, unmittelbare und sinnfällige Lebendigkeit nannten, organischer Art, in gewaltigen und ungeheuerlichen Wesen gestaltet. Geryon soll den Betrug versinnlichen, und diesmal ist die genaue sinnbildliche Bedeutung sicher, weil der Verfasser selbst seinen Gedanken erklärt; aber kein dichterisch gestimmter Leser wird jemals mit Geryons Bild jenes des Betrugs verbinden und es dadurch trüben oder schmälern, so sehr überwältigt die Darstellung des furchtbaren Untiers, des abscheulich großartigen Ungeheuers, den Begriff und steht für sich, so sehr ist es in jeder Einzelheit, jeder Bewegung geschaut, man möchte fast sagen, liebkost. Ariosts »Betrug« ist dagegen wirklich der Betrug, ein sittlicher Begriff, anmutig in passende Bilder gekleidet, die von ihm beherrscht und gelenkt werden, eine Dichtung aus dem Verstande entsprungen und von ihm begrenzt. Geryon ist Geryon, sein Tun liegt keineswegs im Betrügen, sondern in der wundervollen Bewegung, in dem Herabsteigen durch die Luft, langsam und wuchtig, mit plumpen und schwerfälligen Gliedern, dennoch aber sicher und in seiner Art geschmeidig und beweglich; wir folgen ihm bewundernd mit den Augen und verlangen nichts weiter, da uns alles zuteil wurde. Wer hier das Dichterische nicht herausfühlt, wird wohl schwerlich das Dichterische jeder andern Poesie empfinden, die immer über alles

andere stumm bleibt, das sie nicht selbst ist. Nachdem Geryon von seinem Wesen Zeugnis abgelegt sein dichterisches Amt erfüllt hat, verschwindet er rasch »wie von der Sehn' ein Pfeil«.

Der Höllenabgrund erhält noch einmal Linien und Farben aus Landschaften, die dem Dichter vertraut sind; der donnernde Fall des Phlegethonstromes verschmilzt mit dem des Flusses, der vom Apennin »dort ob Sankt Benedikt erdröhnt«; in der gleichen Weise werden die Szenen der Verdammten auf der Erde geschauten Szenen verglichen, die Doppelschar der Kuppler und Verführer in ihrer entgegengesetzt gerichteten Bewegung den Doppelscharen der Pilger, die im Jubeljahr über die Engelsbrücke kommend und gehend ziehen. Die Wucherer des siebenten Kreises, dann die eben genannten Kuppler und Verführer, die Schmeichler in den ersten »Bolgen« des achten, zählen zu den verworfensten Sündern; darum werden sie als vertiert geschildert oder durch ihre Strafe selbst verächtlich gemacht: wie sie von den Geißelhieben und dem Hohn der Dämonen getroffen werden, versenkt in Unrat, mit besudeltem Haupt und Händen. Abscheu und Ekel erfüllen die Seele des Dichters, während der Sittenrichter und Satiriker unerbittlich diejenigen seiner Zeitgenossen, die er als Volk solchen Schlages verurteilt und verachtet hat, unter diese Verdammten verweist. Aus seinen klassischen Lesefrüchten stammen auch die Bilder der Thais, der Buhlerin bei Terenz, jetzt eine »schmutzige, zerzauste Magd«, und

Jasons, des Verführers der Medea und der Hypsipyle; allein bei der Schau Jasons erheben sich unverweilt die epischen Erinnerungen und der Vortrag kehrt wieder zu feierlichem Ton zurück. Jason wird geschildert als »der Große, der einherkommt, dem aller Schmerz noch keine Trän' entrang«; bei dem Gedenken an das, was er war und wie er sich noch immer dem Blicke zeigt, wiegen Bewunderung und Ehrfurcht vor: »Wie königlich erscheint er noch von Ansehn!« Dantes Phantasie empfindet große Lust, die Helden und Heldinnen, die Übeltäter, die mannigfachen Gestalten, von denen er in den alten Dichtwerken gelesen hatte, in Person wiederzufinden, zu sehen und zu betrachten in dem unbefangenen Glauben und der frischen Einbildungskraft, mit der man jene Bücher im Mittelalter las.

Zu Beginn des Gesangs von den Simonisten erinnert sich Dante seines »schönen Sankt Johannes« und ergreift die Gelegenheit, um eine Verwahrung ganz persönlicher Art einfließen zu lassen, etwas richtigzustellen, was das Gerücht von einem dort von ihm erlebten Zwischenfall zu melden wußte. Wir gelangen hier in die Prosa und in die Rede des Sachwalters. Vor den Pfründenschacherern findet er sich jener Seite des religiös-politischen Lebens seiner Zeit gegenübergestellt, die mehr als jede andere seinen glühenden Zorn herausforderte: dem verderbten, mit den Fürsten liebäugelnden und nach weltlichem Gut lüsternen Papsttum. Er sammelt sich auch, um dem Amt, das er übernommen, zu genügen; der Strafrede,

die sich ihm schon auf die Lippen drängt, schickt er, um den Ausbruch vorzubereiten, einen sinnreichen Einfall voraus, ganz ausgesucht in seiner Berechnung von Strafe und Rache. Der Papst, der mit dem Kopf nach unten versenkt ist und außen mit den Beinen zappelt, als einziger Gebärde, mit der er seine Empfindung kundgeben und seine Worte begleiten kann, und der in das Loch fallen wird, wenn der neue Verdammte anlangt, wähnt, daß der sich ihm nähernde Dante bereits dieser, Papst Bonifaz, sei, von dem er mit Sicherheit weiß, daß er kommen muß, den er erwartet, aber noch nicht so schnell erwartet hat. So verkündet er Dante selbst und ihm zuerst die sichere Verdammung seines Gegners: so sieht Dante als erster die Schmach, die diesen bedecken wird, vor Augen und labt sich an dieser eingebildeten Rache; während er in den empfindungsvollen Stellen der Höllenreise, in der Ohnmacht vor Francesca, in seinem ehrfurchtsvollen Benehmen Farinata gegenüber, in der liebevollen Begrüßung mit Ser Brunetto sich seinem Gefühl hinzugeben scheint, ist er in dieser Bolge der Simonisten ganz überlegter Wille und erscheint nicht bloß als öffentlicher Ankläger, sondern als Vollstrecker der Gerechtigkeit. Terzine und Wort werden zum Werkzeug der Züchtigung und Einschüchterung, sie verzerren sich nicht in Haß, überströmen nicht von Zorn, von Hohn und Sarkasmen, sondern üben unerbittliche Strenge: das Wort des Unmuts wird von gehaltener Kraft beherrscht und gelenkt, so sehr, daß er

nicht der »Ehrfurcht« vergißt, die den »höchsten Schlüsseln« immer gebührt; mitten im Verurteilen und Strafen legt er die Gründe für Verurteilung und Strafe dar.

Hört man auf die Erklärer, wenn man zur Bolge der Wahrsager und Zauberer gelangt, so hätte sich Dante des Rufes erinnert, in dem sein Virgil in diesem Betracht während des ganzen Mittelalters stand, sowie seiner selbst, anläßlich eines Ränkespiels, in das sein Name durch Galeazzo Visconti (als der eines möglicherweise Mitwirkenden an einem gegen Papst Johann XXII. vorbereiteten Zauberwerk) hereingezogen worden war; darum hätte er, in eigener Sache wie in der des edlen Weisen, der jeglichen Wissens teilhaft war, seine Mißbilligung solcher Künste mit besonderem Nachdruck ausgesprochen und bei der Darstellung der Strafe die Farben so stark aufgetragen. Allein von dieser angeblichen Verwahrung, von solcher Absicht, von dem Abscheu gegen Zauber- und Hexenwesen ist im Gesang der Wahrsager und Zauberer nichts zu merken; er ist ausgesprochenerweise der Gesang der Legenden, seltsamer und geheimnisvoller Gestalten aus alter und neuer Zeit, die auch ihrerseits durch die Phantasie in Sehweite gebracht, mit Neugier und Staunen von Angesicht zu Angesicht geschaut sind. Da ist Amphiaraus, dessen wundersamer Tod, wie er bei Theben von der Erde verschlungen wird, vor der rückschauenden Phantasie aufleuchtet; da ist Tiresias, dessen abenteuerlicher Verwandlung und Rückverwandlung von Mann zu Weib gedacht wird; da ist

Aruns, dessen Höhle ja in Italien selbst zwischen den weißschimmernden Marmorbergen im Carraresischen lag, von wo er ohne Hindernis Sterne und Meer übersehen konnte; da ist Eurypylus, der die Erinnerung an den Beginn des Kampfes um Ilion wachruft: eine kraftvolle Gestalt noch in der Verrenkung, zu der er verurteilt ist und die ihn den »Bart« von der Wange zur braunen Schulter zu drehen zwingt. Er war der Wahrsager, als ein ganzes Land von seinen Männern entblößt wurde, die Erwachsenen zu der großen kriegerischen Unternehmung auszogen, die Mütter in den verlassenen Häusern bei den Kindern in der Wiege zurückblieben; ein Bild des durch den Krieg verursachten Jammers aus entlegener Geschichte und dennoch ewig. Mit Kalchas gibt er das Zeichen für das Kappen des ersten Schiffstaus in Aulis! Damit steigt in der Phantasie das Bild eines zu Ruhm und Gefahren ausziehenden Heeres auf, in einer zugleich stofflichen und sittlichen Handlung verkörpert: der Würfel, der fällt, das abgeschnittene Tau. So fließt denn auch nicht aus einer sittlichen oder kritischen Absicht, sondern aus dieser Neigung zu den alten Geschichten und Sagen, der weiterfolgende Bericht über den Ursprung von Mantua im urtümlichen Italien, das in seinem Aussehen und mit seinen unbebauten Landstrecken ohne Bewohner heraufbeschworen wird, im Hinblick auf die Gegenwart, in der so viele Dinge, Bräuche, Völker sich von Grund auf geändert haben. In diesem urtümlichen, öden Landstrich hat sich die

jungfräuliche Seherin und Zauberin Manto nach langer Wanderung mit ihrem Gefolge niedergelassen, ihre Künste geübt und ihren Leib der Erde gelassen; über ihren »toten Gebeinen« erhob sich Mantua. Der Epopöe und der Tragödie fehlt nicht das Schwänzlein der Komödie in dem fast zeitgenössischen Geschichtchen vom Schuhflicker in Parma Asdente, der sich auf die Wahrsagerei verlegte und jetzt lieber »beim Leder und beim Draht verblieben« wäre: bei seinem ursprünglichen und sicherern Gewerbe, das hier in seinen dürftigen, komischen Umrissen angedeutet ist; ihm leisten jene armseligen Weiblein Gesellschaft, die ebenfalls, statt bei ihren Weibergeschäften, bei Nadel und Rocken zu bleiben, sich als Hexen und Zauberinnen gehaben, Kräuter zusammenbrauen und Wachspuppen zur Zauberei verwenden.

Das Gemälde des »Arsenals« der Venezianer, das die Beschreibung der vierten »Bolge« eröffnet und das bewundert, aber auch zugleich wegen allzu großer Breite und, weil ber den Zweck des Vergleichs hinausgehend, getadelt, jedoch auch (wie schon gelegentlich bemerkt wurde) von vermeintlichen Wirkungen des Gegensatzes her zu rechtfertigen versucht wurde, dieses Gemälde gibt uns Anlaß, hervorzuheben, daß Dantes Gleichnisse mitunter rein verdeutlichender Art sind, so jenes, wo »Übelsäcken« *(Malebolge)* den Gräben und Zugbrücken einer Festung verglichen wird, oder sie dienen dazu, möglichste Augenfälligkeit hervorzubringen, wie in jenem andern vom alten Schneider, der die Brauen zusammenzieht,

um den Faden durch das Öhr zu ziehen, oder von den Reisigen, die unter Zusicherung freien Geleits aus Caprona abzogen; gelegentlich gehen sie aber darüber hinaus und sind an sich kleine Poesien, kleine lyrische Gedichte. So jenes der Mutter, die bei einem Geräusch erwacht, Feuer im Hause bemerkt, ihr Kind aufnimmt und flüchtet, ohne darauf zu achten, daß sie kaum mit einem Hemde bedeckt ist; so ein anderes von dem armen Landmann, der des Morgens ans Fenster tritt, die Erde weiß bereift sieht und bekümmert ist, daß er nun die Schafe nicht zur Weide führen kann, nach einer Weile jedoch abermals hinausblickend sieht, daß der Reif vergangen, und nun froh seinen Stab ergreift und mit der Herde auszieht; oder endlich die Terzine, in der sich die Epik der *chansons de geste* zu verdichten und in den größten Linien darzustellen scheint: »nach der unsel'gen Niederlage, die Karls des Großen Werk vernichtet, erklang so furchtbar nicht des Rolands Horn«, mit diesem »furchtbar«, in dem man den Widerhall des letzten verzweifelten Hornrufs, der vergeblich um Hilfe ruft, sich verlängern spürt. In dieser Art ist nun auch der Vergleich des Arsenals, des berühmten Zeughauses der Venezianer, ganz erfüllt von der Empfindung für die rastlose Arbeit, die Vorbereitung des Werkes, das hier vollendet wird. Es ist Winterszeit, die Schiffahrt eingestellt oder weniger betriebsam, man hat Zeit, die beschädigten Schiffe auszubessern oder neue zu bauen; die mannigfaltigen Beschäftigungen sind eine nach der andern eilends erwähnt,

wodurch die Wirkung erreicht wird, diese in schnellem Zeitmaß sich entwickelnde Arbeit, vielfach und doch einheitlich, mühsam und freudig, auszudrücken, vor der die frohe Erwartung liegt, bald wieder in sicherer Fahrt das weite Meer durchfurchen zu können, im Handel und im Erwerb von Reichtümern.

Noch weniger als in der Bolge der Zauberer kann Dante bei den Betrügern, die im dicken Pech sieden, an persönliche Schicksale (wie gleichwohl einige Erklärer behaupten wollen) gedacht haben, an die Verurteilung, die ihm wegen Betruges zuteil wurde; oder, falls er daran gedacht haben sollte, hat er es sofort vergessen, gleich einem, der sich zu einem Bericht mit Gedanken, die notwendigerweise ernst sein müssen, anschickt, sich aber sogleich einem komischen Bilde gegenüber findet, daran Lust empfindet, es nun aus Liebe zur Kunst sorgfältig ausmalt und damit endet, Lachen zu erregen und selbst mitzulachen. Was man in der Betrügerbolge zu sehen und zu hören bekommt, erinnert durchaus an gewisse Stellen der Schelmenromane oder an gewisse Geschichtserzählungen von Pöbelauflaufen, bei denen sich zur Wut der Spott und die Posse gesellt, wohl auch an gewisse Berichte von Vorfällen, die Forschungsreisenden unter den Rothäuten oder unter afrikanischen Stämmen zugestoßen sind. Teufel und Betrüger sind Spitzbuben unter Spitzbuben, Pöbel unter Pöbel, Wilde unter Wilden, die einen übermächtig und verschlagen, die anderen unterlegen, aber gleichfalls gerissen und mitunter dadurch

nicht bloß der Verschlagenheit, sondern auch der größeren Stärke der andern ein Schnippchen schlagend. Wie freuen sich die Teufel, während sie quälen! Wie sie spotten, lachen, sich daran weiden! Der erste schwarze Gesell, der uns ins Auge fällt, kommt eilends herbeigelaufen und trägt auf der spitzen, mächtigen Schulter einen Betrüger, den er fest gepackt hält, »gekrallt in Fußes Sehne«; während er ihn hinunterschmeißt, trägt er die possenhafte Grabschrift auf ihn und seine würdige Heimat vor, und die anderen Teufel stimmen ein und fügen Spott zu Spott, Gelächter zu Gelächter. Während sie ihn nun mit mehr als hundert Haken ergreifen, stellt sich ganz natürlich und passend ein Bild aus der Küche ein. Andere Dämonen stellen sich den beiden Pilgern, kaum daß sie sie bemerkt, in den Weg, sie werden aber von der Diplomatie, mit der Virgil handelt, von der Gewalt, die er anruft, sowie von dem Befehl, zu dem der Anführer sich gezwungen sieht, zurückgehalten. Freilich gehorchen sie und gehorchen auch nicht, gleich unvernünftigen und unbeständigen, zugleich lenksamen und unlenksamen Pöbelscharen, diesem Befehl, der ihrer Natur und Gewohnheit allzu entgegen ist; auch ihr Anführer hält sich an ihn und wieder nicht, ehrt dem Scheine nach die zwei Reisenden, gibt ihnen ein Geleit mit, täuscht sie aber dennoch über den einzuschlagenden Weg, aus reiner Bosheit oder zum Hohn. Dante ist ängstlich geworden, traut der Sache nicht, aber sein Furchtgefühl wird dennoch von der

Neugier überwogen, die ihn zu dem abenteuerlichen Schauspiel zieht. So sieht er verwundert und neugierig zu, wie sich das bunte Fähnlein in Reih und Glied stellt, hört die fratzenhaften oder schnurrigen Namen oder Spitznamen der Dämonen, und stutzt beim Erklingen der absonderlichen Trompete. Er kann nicht umhin, bei der Erwähnung dessen, was er hier hörte und sah, zu lächeln; und dies Lächeln wird stärker bei der Einzelheit jenes Zeichens zum Abmarsch, das von dem Teufel-Flügelmann in einer ganz neuen und unerwarteten Art gegeben wird; derart fällt der Ausdruck ins komische Heldengedicht, während er sich zu den Bildern anderer Ausmärsche und sonstiger kriegerischer Bewegungen, denen Dante auf Erden beigewohnt, erhebt, um sie der »allsosehr verschiedenen Schalmei«, die er in »Übelsäcken« hörte, zu vergleichen und gegenüberzustellen. Die gleiche Stimmung setzt sich in dem Zwischenspiel von Ciampolo und der Kriegslist fort, durch die dieser den Teufeln entwischt und zwischen ihnen eine Balgerei zum Schaden der Raufenden herbeiführt. »Neuartiges Spiel vernehmen wirst du, Leser!« ruft der Dichter aus, der sich diesem seltsam komischen Schauspiel ganz hingibt. Zwar ist es pöbelhaft, und Dante lacht darüber, aber nicht gleich dem Pöbel, der sich an Pöbel reibt, sondern immer er selbst, Dante, verbleibend. Er heftet eben den Blick auch auf diese Seite des Menschlichen, die gleichsam Natur ist, und so wenig zu ernstlichem Unwillen als zum Abscheu, der das Haupt verhüllt, Anlaß

gibt, als vielmehr zur neugierigen Beobachtung und zum Lachen anregt, wegen der Absonderlichkeit selbst und des hier beobachteten Ungeheuerlichen, das weit über alle anständige und gesittete Gepflogenheit hinausgeht.

Mit der Schar der Heuchler, die langsam unter ihren Mänteln von vergoldetem, in blendendem Glanz funkelnden Blei einherschreiten, kehren wir wieder zum sittlichen Gleichnis zurück und werden mit dem Bericht, den Fra Catalano über sich gibt, zu sittlich-politischen Empfindungen und der neuern Geschichte von Florenz zurückgeführt. Die Erinnerung an die vorausgehende Szene klingt aber noch im Dichter nach und gibt ihm die Bemerkung über die Beschaffenheit der Teufel ein, die dem »Bruder vom fröhlichen Leben« in den Mund gelegt ist. Dante befindet sich hier wirklich auf dem Boden der *Komödie,* »veränderlich nach aller Weise«. Ein wenig weiter läßt er sich fast scherzhaft vernehmen, wenn er die Weise beschreibt, in der er, von Virgil unterstützt, »von Zacke zu Zacke« kriecht und anmerkt, daß dies »fürwahr kein Weg für Mantelträger« war; dann, während er einen Augenblick, um Atem zu schöpfen, ausruht, läßt er sich von Virgil antreiben, tadeln und abkanzeln mit gewichtigen und bedeutenden Worten (»auf Daunen ruhend, unter Federdecken kommt nimmer man zum Ruhme . . .«; »Des Geistes voll, der jede Schlacht gewinnt«). Die klugen, männlichen, erhabenen Denksprüche, an denen die *Komödie* in allen ihren Teilen

reich ist, haben zuweilen Wert an sich, der über den ihnen als einfachen Bestandteilen einer Rede oder eines Zwiegesprächs zukommenden weit hinausreicht. Ebenso stimmt ein paar Terzinen weiter Virgil nicht nur einer Aufforderung Dantes zu, sondern fügt noch bei: »Wohl ziemt's sich, schweigend verständ'ge Bitte mit der Tat erfüllen.« Im *Fegefeuer* macht der weise Führer seinem Jünger, der mit einer sehr natürlichen Zerstreutheit den auf ihn bezüglichen Worten einer Seele das Ohr leiht, starke Ermahnungen und Vorwürfe, und schließt mit der feierlichen Terzine: »Was man auch spreche, folge mir nach oben! Steh wie ein fester Turm, des stolzes Haupt Nie wankend ragt, wenn auch die Winde toben.« Dantes Seele ist erfüllt von Gedanken und von Poesie, in deren Ausdruck sie sich ergießt und verbreitet, sobald ihr nur ein Anstoß, so geringfügig er auch sein mag, gegeben wird.

Vanni Fucci, der uns nun entgegentritt, ist eine Art von herabgesetztem Kapaneus, in Kampf gegen Gott und die göttlichen Gesetze, gleicherweise wie gegen die Menschen und menschliche Gesetze, in Laster und üble Leidenschaften verstrickt, ein Blut- und Gewaltmensch, diebisch, vertiert, seiner ungeheuren Verrohung selber mit Stolz bewußt (»bin Vanni Fucci, das Tier, Pistoja war mein würd'ger Pfuhl . . .«), sofort das Wort auffangend, mit dem Dante gezeigt hatte, daß er ihn wohl kenne; er verfärbt sich in »widriger Scham« und Zorn und schleudert ihm eine boshafte Voraussage von Unglück

ins Gesicht, die er mit einer Beleidigung der Gottheit krönt. Es ist eine häßliche Figur, und Dante bedenkt sie auch mit Haß, aber keineswegs niedrig; ja, sie erweckt noch etwas wie Bewunderung, und Dante selbst erinnert sich vor ihr des vom Blitz hingestreckten Kapaneus. Er steht vereinzelt in der Bolge der Diebe, als der Bolge der Verwandlungen, in der man Menschen erblickt, die beim Biß von Schlangen in Flammen auflodern, in ein Aschenhäufchen zusammensinken und aus diesem wieder als Menschen erstehen, dann andere, von Nattern umschlungen, mit diesen verschmelzend, aus Menschen zu Schlangen und aus diesen wieder zu Menschen sich wandeln. Hier herrscht nicht der Sinn für das Geheimnisvolle und Wunderbare, kein richtiges Entsetzen vor dem Schrecken dieser von Gott verhängten Strafen. Der Anteil springt von der Sache, die an sich wenig die Seele des Dichters bewegt, auf den Vortrag über, auf die Gewandtheit, mit der in allen ihren Einzelheiten und Abstufungen gleichlaufende und wechselseitig wirksame Vorgänge beschrieben sind, auf die Meisterschaft, mit der die Schwierigkeiten des Vorhabens angepackt und überwunden sind. »Still schweige jetzt, Lucan ... und hör' auf das, was jetzund sich begeben, von Cadmus, Aretusa schweig', Ovid ... ich neid's ihm nicht!« ruft der Dichter, vollbewußt des Glanzstückes, das er eben schafft. Es ist die Empfindung, die die neue Schöpfung gestaltet, die Freude an dem künstlerischen Vollbringen, das gewiß immer und überall in den Gesängen Dantes

wie den jedes wahren Dichters überhaupt vorhanden ist, nur mit andern Empfindungen vermischt und ins Gleichgewicht gebracht; in diesen Gesängen der Verwandlungen löst sie sich gewissermaßen ab und erscheint selbständig. Deshalb haben sie Mißfallen erregt, insoferne man anderes gesucht hat, als in ihnen liegt; sie können aber so, wie sie es verdienen, genossen werden, wenn man sie von dem gerade berührten Gesichtspunkt aus betrachtet.

So einfach und festumgrenzt das Empfinden ist, das diese Strecke des Gedichts beseelt, so breitausgreifend und vielfältig ist jenes, von dem die Gestalt des Ulysses eingegeben ist. Daß Dante, streng an das geoffenbarte Wort und die Lehren der Kirche sich haltend, die Grenzen menschlicher Erkenntnis ehrfürchtig beobachtend, christlicher Demut und Selbstbescheidung ergeben, das kühne Unterfangen eines Ulysses, der die Grenzzeichen des Herkules verletzt hat, für sündhaft halten, ihn von einer geheimnisvollen religiösen Naturkraft, als Vollstreckerin des göttlichen Willens, bestrafen lassen mußte, unterliegt keinem Zweifel. Aber Dante ist noch etwas mehr, als er ist und zu sein sich lehrhaft bewußt ist: dieses Mehr bringt ihn dazu, stets die Strafe der Sünde von dem Gefühl, das er hegt, zu trennen: über das Urteil, über den von ihm nur nach einer bestimmten Seite hin verurteilten Menschen hinaus öffnet sich seine Seele der Größe von Ulysses' Haltung und des von ihm versuchten Unternehmens. Ja, es ist ein

»toller Flug«; und es kann kein anderes Ende denn Strafe und Untergang finden, in den Strudel zu geraten, der Schiff und Mannschaft wie ein Spielzeug umhertreibt und ins Meer hinabzieht, das sich gleichgültig über ihnen schließt. Aber Ulysses, der stets von glühendem Willen erfüllt, Welt und Menschen kennen zu lernen, weder von der Zärtlichkeit für den Sohn, noch von Mitleid für den alten Vater, noch von der Liebe zu seinem Weibe zurückgehalten, mit den treuen, in seinem Dienst ergrauten Gefährten noch einmal in See sticht, um den noch unbekannten Teil der Erdkugel zu erkunden, Ulysses, der seine Genossen mit den hohen Worten anfeuert: »Nicht seid ihr da, um Tieren gleich zu leben, sondern der Tüchtigkeit und der Erkenntnis«; er ist ein Teil von Dante selbst, das heißt des aus seinem Innersten kommenden Strebens, das religiöse Ehrfurcht und christliche Demut wohl in ihm zügeln und unterdrücken, aber nicht zu zerstören vermochten. Darum erhebt sich die Gestalt dieses Danteschen Ulysses, wohl eines Sünders, aber eines erhabenen, zu tragischer Heldengröße, höher vielleicht, als er uns jemals im Epos und der Tragödie der Griechen erscheint. Auf die Frage der andern verdammten Seelen, die hinter Ulysses erscheinen, entwirft Dante ein Gemälde der gegenwärtigen Zustände in der Romagna. Aber welch ein Gemälde! Es gibt noch andere ähnliche in anderen Teilen des Gedichtes, in denen allen der betrachtende und mit den Augen des Politikers urteilende Geist sich in Einbildungskraft

wandelt, die mit den Augen des Dichters schaut. Alles ist hier in gegenständlicher Weise mit körperhaften Bildern ausgedrückt: die Wappen, die Namen der Herrscher, die Flüsse, die jene Landschaft bewässern, die Ereignisse, deren Schauplatz sie war, drängen sich in der Phantasie gleich lebendigen Wesen; von dem Los jeglicher Stadt wird gesprochen, als wäre von dem Kummer und den Sorgen der eigenen Töchter die Rede, und die »Romagna«, die sie miteinander verbindet, erscheint unter ihnen wie die Erstgeborene: »deine Romagna«: sie, »die niemals ohne Krieg im Herzen ihrer Zwingherren« ist, obwohl gerade jetzt kein offener Zwiespalt wütet. Liebe und Besorgnis für dieses ihm wohlbekannte und vertraute Stück italischer Erde erwärmen und heben den Bericht zu leidenschaftlicher Höhe; die Politik wandelt sich hier wirklich in Poesie, einen politischen Zustand in einem Ruhepunkt darstellend, der auf Bewegung folgt und sie vorbereitet. Cesena zum Beispiel, »welcher Savios Flut benetzt die Flanke«, »lebt zwischen Zwingherrschaft und freiem Staat, so wie es lagert zwischen Berg und Ebne.«

Die Episode von Guido da Montefeltro hat nicht diesen zum Hauptthelden, sondern Papst Bonifaz: »den großen Priester, mög' ihn Gott verderben«, den Papst, der christliche Völker zu Feinden hatte und ganz vom »Hochmutsfieber« brannte. Guido ist Werkzeug und schuldig-unschuldiges Opfer, von ihm, der nicht nur um die eigene Seele spielt, sondern auch um die jener, die der

Verführung durch sein Ansehen erliegen. Darum knüpft sich diese Episode gedankenmäßig an die früher betrachtete des »wie ein Pfahl gerammten« Papstes, der seinen Nachfolger, eben Bonifaz, erwartet; gleich jenem ist er überaus geschickt zu dem Zweck, dem er dient, eingeführt, und wie bei ihm, fehlt auch hier in der sinnreichen Erfindung nicht ein Etwas von allzu offen dargelegter, allzu berechneter Bosheit. Trotz des Ernstes, mit dem die Erzählung durchgeführt ist, ergibt sich am Schlusse eine fast komische Gegenwirkung. Der geriebene Fuchs Guido, dieser moderne Ulysses der Romagna, der »alle Listen und versteckten Wege« kennt, wird so plump von dem bedenkenlosen Bonifaz hineingelegt! Der Witz bricht in der Schlußfolgerung und in der Anmerkung, die der schwarze Cherub zu dem Falle macht, während er seine Beute packt, schneidend hervor: »Hast du gemeint, ich sei kein Logikus?«

Das Schauspiel eines Gefildes der Schlacht und Niederlage mit all den grauenhaften Scherzen, die das schneidende Schwert in seiner Raserei, die Grausamkeit in ihrer tollen Überreizung zustande gebracht haben, enthüllt sich uns in der neunten Bolge. Aber das Schauspiel fließt nicht aus Dantes Seele, die von der Schau menschlicher Qualen überwältigt oder zur Empörung aufgestachelt wäre, vielmehr aus einem sittlichen Vorsatz, von einer »Wiedervergeltung« her, die in Bertram de Born ihren Höhepunkt erreicht: er trägt sein Haupt nach Art einer Laterne herabhängend vor sich, um an-

zuzeigen, daß er das Verbrechen begangen, durch schlechte Ratschläge Sohn und Vater entzweit zu haben; er hält dieses Haupt empor und nähert es den Dichtern, um ihnen von seinen Erlebnissen zu berichten: eine prächtig erfundene und mit bildhafter Kraft wiedergegebene Szene. Die schönsten Stellen dieses Teils treten aber in den Einzelheiten zutage, so in der Erinnerung an das Schlachtfeld von Ceperano, noch voll von Gebeinen, wo »jeglicher Apulier zum Lügner ward«, an jenes von Tagliacozzo mit der epischen Figur des greisen Alardo; im Ratschlag, den Mahomet dem Freunde Dolcino sendet, der im Schnee der Alpen kämpft, oder endlich in Pier da Medicina, in Erinnerung verloren an die schöne Ebene, »die von Vercelli nach Marcabò sich senkt«. Das übrige ist wohl mehr ethischen als poetischen Gepräges. Dagegen ersteht die ganze Innerlichkeit der Eingebung höchst unmittelbar wieder in dem beleidigten, schmerzerfüllten und gekränkten Schatten des Geri del Bello, des nicht gerächten Verwandten. Es scheint zweifellos, daß Dante noch an dem mittelalterlichen Gedanken über die Blutrache festhielt; aber darum handelt es sich hier nicht: hier ist nichts anderes als seine Verwirrung vor einem Menschen, der der Rache nicht teilhaft wurde und sie doch erwartete, jenen Brauch erwartete, an den ihm seinem Glauben nach eine lange geheiligte Überlieferung Anspruch gab, mag es nun billig oder unbillig sein, was der Dichter davon hielt. Dante sieht Geri nicht und spricht nicht zu ihm: er fühlt bloß

seine Nähe und bleibt stehen, um nach dem Ort zu blicken, wo er sich befinden muß, wo er glaubt, daß »ein Geist von *seinem* Blute traure«; man meint, daß er zaudere, ihn aufzusuchen, seinen Blick auszuhalten sich nicht getraue, daß er sich nicht würdig fühle, ihn anzusehen. Virgil aber hat ihn gesehen, wie er sprach und drohend mit dem Finger auf Dante zeigte; dieser jedoch, der weiß, weshalb diese Seele so erzürnt ist und der sich gewissermaßen auch ihr gegenüber als Schuldner fühlt (und wäre es auch nur, weil er von dem armen Ermordeten als solcher angesehen wird), gerät in Verwirrung wie durch Gewissensbiß und Scham, und empfindet zärtliches Mitleid. So widmet er seinem Anverwandten, dessen Tod ungerächt geblieben, der sich der Vernachlässigung und Feigheit der Seinen nicht getrösten kann, wenigstens diese kleine und höchst eigenartige Familienelegie, da er anderes nicht vermag. (Eine Nachricht der alten Erklärer besagt übrigens, daß Geri späterhin, dreißig Jahre nach seinem Tode, wirklich gerächt worden ist.)

Nun geht es weiter wie in einer von Seuchen befallenen Stadt, erfüllt von Kranken, Gestorbenen, verwesenden Leichnamen, deren Gestank uns in die Nase steigt. Vielfache Bilder und Vergleiche verstärken diesen Eindruck, den der Erfinder solcher Höllenstrafen festhalten will. Aber er wächst sich nicht aus und bleibt in der Seele nicht haften: er wird von einem andern abgelöst, dem Fratzenhaften bei einigen dieser Kranken,

einem Fratzenhaften, das fast zum Lächeln bringt, angesichts der Seltsamkeit der geschilderten Figuren. Ein Verdammter kratzt sich wütend, wie ein Stallbursch, der das Pferd striegelt und von seinem Herrn erwartet wird, sich aber schon gern zu Bett legen möchte; er schürft den Grind des Aussatzes mit den Nägeln ab, so wie man den Fisch mit Messer und Zange schuppt: Virgil beglückwünscht ihn gleichsam zu dieser emsigen Tätigkeit und spricht den Wunsch aus, daß er sie bis in Ewigkeit so gedeihlich fortsetzen möge. Meister Adam, durch die Wassersucht entstellt, einer Laute ähnlich geworden, mit Lippen, die der Durst offen hält, vermag die Bäche des Casentino, die in ihren Betten feucht und kühl dahingleiten, nicht aus der Erinnerung loszuwerden: der Dichter, der sich an diesen Fratzen, diesen Hyperbeln, diesen Gegensätzen vergnügt, läßt Meister Adam und den Griechen Sinon in Zank geraten, sie, die durch ihre tierische elementare Brunst nach Wasser und Kühlung verbunden, in der gemeinsamen Qual gegeneinander hadern, die, statt die Eigensucht und die Bosheit beider abzustumpfen, sie vielmehr zu verschärfen scheint. Dante überrascht sich, als er, »ganz Ohr«, ihnen lauscht, und läßt sich von Virgil tadeln, das heißt, tadelt sich selbst. Trotz dieses Selbsttadels hat er an dem seltsamen Wechselgesang Anteil genommen, nicht so sehr als unwilliger Zuhörer, sondern gefühlsmäßig beteiligt, indem er diesen Gebärden und Schimpfreden folgt, ihre Kraft, die Kraft des Pöbelhaften empfindet, so wie man dem

Spiel zweier Ringer folgt und daran Anteil nimmt mit Bewunderung und Freude; er hat in sich, im innersten Grunde seines Selbst etwas Plebejisches, so leicht und flüchtig es auch sein mag, gefunden, ohne das er nicht zugeschaut und zugehört, sich nicht in das Schauspiel versenkt hätte. Der Tadel, das Wiedergewinnen des besseren Ich, ist die Überwindung, zugleich aber auch Anerkennung dieses plebejischen Wesens, denn was man überwunden, hat man in sich erlebt. So weit gespannt und aufrichtig ist Dantes Menschentum.

Die Höllenreise drängt nun zum Schlusse unter dem fortgesetzten Schauspiel von riesenhaften, ungeheuerlichen Orten, Wesen und Dingen. Da sind die Riesen, gleichsam urtümliche Lebewesen der Schöpfung, gewaltige dumpfe, jetzt aber gezähmte und zur Ohnmacht verurteilte Kraft, gleich Türmen als Wächter aufgestellt; Luzifer selbst, der Riese unter den Riesen, das Ungeheuer aller Ungeheuer mit seinen drei verschieden gefärbten Gesichtern, mit den drei Mäulern, in denen er drei Erzsünder zermalmt, mit den ungeheueren, schlagenden Fledermausflügeln; es sind das, und ebenso das Eisfeld, in dem die eingeschlossenen Körper wie Blasen im Glase erscheinen, große Naturmerkwürdigkeiten, die der Dichter beschreibt, als wenn er sie gesehen hätte. So gibt er den Sinn, die Anstrengungen und Eindrücke dieser mühsamen Reise wieder, wie dort, wo er plötzlich »einigen Wind« zu spüren beginnt; da er sich dem Standort Luzifers nähert, im Abstieg und Aufstieg, den

er, an das Fell des Höllenkönigs geklammert, vollführt, bis er endlich den Erdmittelpunkt erreicht und durch einen Felsengang auf der andern Seite herauskommt, um wieder die Sterne zu schauen. Die Reise (einer Polarreise ähnelnd) erhält Abwechslung durch einige Einschübe, glühende Ausbrüche politischen und sittlichen Hasses, in denen Dante in der rednerischen *actio* sich noch weiter wagt als vorher bei Filippo Argenti und Papst Bonifaz. So faßt er den Bocca degli Abati beim Schopf und reißt ihm Haare aus, um ihn zu zwingen, sich bei Namen zu nennen; so bringt er den Frate Alberigo dazu, von sich zu berichten, indem er ihm verspricht, ja schwört, das Eis vom Gesicht zu entfernen, ohne dann seinen Schwur zu halten, denn in diesem Fall sei es »Höflichkeit« gewesen, »ungeschliffen zu sein«; von jenen beiden läßt er sich, außer ihrem eigenen schmachvollen Leben auch die Laster anderer erzählen, über höchst seltsame Wunder belehren, wie jenes des Branco d' Oria, der noch lebendig auf der Erde zu weilen scheint »und ißt und trinkt und schläft, in Kleidern geht«, während seine Seele sich schon im Gletscherfeld der Verräter befindet und ein Teufel in seinem Leib auf Erden Platz genommen hat. Das Wort ist immer dantegemäß, immer aus Poesie geboren, allein in diesen Episoden gewinnt über den Dichter jener jähzornige Dante das Übergewicht, von dem uns die Anekdoten seiner Biographen berichten und der gerade so wie ihn sein Ungestüm manchmal an den Dolch

greifen ließ, sich hier seines machtvollen Dichterwortes bedient.

Von dem reinen Dichter Dante rührt aber in diesem letzten Abschnitt des ersten Teils eine bedeutende Stelle, die Episode des Ugolino her: eine blutige Verwahrung des beleidigten Menschentums gegen Rache und Strafe, die die Grenzen dieses Menschentums überschreiten. Wie groß auch Ugolinos Verfehlungen und Verbrechen gewesen sein mögen, er ist dennoch Mensch, und diese seine Eigenschaft haben seine Henker vergessen und mit Füßen getreten. Jetzt ersteht er mit gutem Recht als Richter über seine Richter, als Strafer und Henker der Strafer und Henker, und in diesem Grausen vor dem Grausen verringert sich sein Unrecht oder verliert sich ganz im Schatten, sein Recht leuchtet auf, weil er, blutdürstig, ja tierisch, dennoch das Menschentum rächt. Im Kerker, unter den unschuldigen Söhnen und Enkeln, die verurteilt sind, Hungers zu sterben wie er, leidet der alte Sünder, der Verräter, großmütigen Sinnes; er verzweifelt nicht für sich, sondern für die andern, gibt sich Stärke um der andern, nicht um seiner selbst willen; und diese Unschuldigen, diese Jünglinge und Kinder verlangen bald weinend nach Brot, bald werden sie von Mitleid beim Anblick des verzweifelnden Vaters, für den sie sich opfern möchten, erfaßt, bald heischen sie kindlich Hilfe von ihm, die Hilfe, die sie von ihm zu verlangen gewohnt sind und die er jetzt versagen muß. Dantes Herzensempörung

macht sich in dem Fluche gegen Pisa Luft und ergießt sich in seiner Phantasie über die sündenbeladene Stadt, zu deren Züchtigung die Natur selbst sich aufmachen muß; sie verrammelt mit den Meeresinseln die Mündung des Arno, läßt diesen sich auf sie ergießen und alle Einwohner ersäufen: ein Phantasiebild, das in seiner mitleidslosen Fürchterlichkeit die Spannkraft jener Empörung ausdrückt und darum innerlichst verschiedenen Klang, Rhythmus, Farbe gegenüber der andern Strafrede gegen die Genuesen besitzt, mit der die Episode von Branco d' Oria abschließt.



IV.

DAS »FEGEFEUER«



Beim Beginn des zweiten Teils werden die Eindrücke der Reise solchen ähnlich, die man am Ende eines steilen Aufstiegs oder beim Heraustreten aus traurigen, verödeten und finsteren Gegenden hat, nach einem Sturm, einer qualvollen Nacht, wo dann alles durch den Gegensatz linder und behaglicher erscheint. Man gelangt auf eine Insel, rings vom Meer bespült, unter dessen Wellen sich das sie umsäumende Schilfrohr neigt; man langt bei Morgengrauen an; ein sanftes Saphirblau verbreitet sich am Himmelsgrund; der Stern der Venus erfüllt den Osten mit Heiterkeit; von der entgegengesetzten Seite funkeln vier Sterne, neu den Augen der beiden Pilger, in lebhaftestem Glanze und der Himmel scheint sich ihrer zu freuen. Das Staunen über das Neue verdoppelt die Lust, die dieser Glanz erweckt. Auf diesen ersten Schritten des neuen Gesanges genießt man allenthalben tauige Frische; wenig später entdeckt das Aug' von weitem »des Meers Geflimmer«.

In den ersten Augenblicken findet man sich in schweigender Einsamkeit, begegnet niemandem; plötzlich aber erscheint, man weiß nicht woher und in welcher Art sichtbar geworden, ein Greis, zugleich streng und würdevoll von Ansehen: es ist die erste Begegnung, das erste Abenteuer dieses zweiten Abschnitts der Reise. Dieser Greis ist der Wächter jener Orte, auf Erden einst der große Cato geheißen; seine an die beiden Pilgrime gerichteten Worte entwickeln sich zu einem

Verhör und gleichsam zu einer vorweggenommenen Rüge. Aber der eine von ihnen hat ihn sofort erkannt; in seiner Antwort flicht er den Aufklärungen, die er gibt, ehrfurchtsvolle Anspielungen auf ihn ein, auf sein vergangenes Leben, seinen Heldenmut, seine häuslichen Empfindungen. »Schmeicheleien« nennt's der Alte, der sie beiseite schiebt und die Pilgrime mit knappen Worten über den frommen Brauch belehrt, dem sie sich zu unterziehen haben. Cato ist die Gestalt, in der der Dichter eine Seite seines sittlichen Ideals verkörpert, die strenge Rechtschaffenheit, die Erfüllung hoher Pflichten, die anscheinend nicht erfüllt und zu der andere nicht angehalten werden können, ohne daß sie von einer gewissen Härte begleitet wird, ohne starr abwehrendes und etwas mißtrauisches Wesen, das streng über sich und die andern wacht. Darum hält sich Cato von jedermann in einem gewissen Abstand: er erwidert nur, was unbedingt nötig ist, pflegt keine Unterhaltung, sondern öffnet den Mund bloß, um zu tadeln und abzuwehren, den rechten Weg zu weisen und anzuspornen.

Zu der wonnigen Schau der neu entdeckten Erde und der schönen Morgendämmerung am Meeresstrande, des frischen Grases, das sich hier darbietet und mit seinem Tau das bekümmerte und müde Antlitz des von der Hölle Wiederkehrenden reinigt und erfrischt, gesellt sich wenig später jene der Seelenbarke, die auf den Wellen einherkommt, von dem Engel allein durch

die Bewegung der gen Himmel gerichteten Schwingen gesteuert: etwas schnell Vorüberfliegendes, weiß Schimmerndes (es ist das Weiß der Flügel) von wachsendem Glanz, ein Auffunkeln und Vorschmack des Paradieses, das rasch kommt und verschwindet und den Schwarm der Seelen am Strande läßt. Es ist die erste Erscheinung solcher Art, ganz aus Weiß und Licht gewoben: weiterhin wird man noch anderen ähnlichen Schöngestalten begegnen, in weißer Kleidung und mit einem Antlitz, in dem »der Morgenstern zu flimmern scheint«, oder wie sie die beiden Pilger himmelan tragen »die schwanengleichen Flügel ausgebreitet« und sie mit dieser Bewegung fächelnd: sinnfällige Gestaltungen dessen, was an reinster Geistigkeit ersonnen werden kann, frei von jedem andern Trieb, der anderes denn göttliches Gesetz oder göttlicher Befehl, Güte und Gerechtigkeit wäre. Unterdessen sind die von der Erde hieher versetzten Seelen, gleich den beiden Pilgern, völlig unbekannt mit der Gegend; zwischen diesen und der Schar, die sich ihnen entgegen bewegt, werden Fragen und Aufklärungen ausgetauscht, so wie sie zwischen Reisenden, die gleicherweise unbewandert sind, sich ergeben. Man vermeint zu spüren, daß Dante in der Wirklichkeit wie in seiner Einbildung am Reisen vielen Geschmack gefunden haben muß, an der Lust, neue Orte zu sehen, neue Personen und Dinge kennen zu lernen, an Zwischenfällen aller Art, an unerwarteten Begegnungen, über die er sich verwundert und freut, am Durchstreifen von Ebenen und

Ersteigen von Bergen, an Frühlingsmorgen, im heitern Verein von Luft, Sonne, Gras- und Pflanzenwuchs.

Unter diesen Seelen wird er wiedererkannt, erkennt er seinerseits den Freund Casella, wendet sich zu ihm, ihn zu umarmen: den Künstler Casella, der ihm seine Jugendgedichte in Erinnerung bringt, die Musik, in die sie gesetzt wurden, und den Gesang, mit dem er sie einst aus Freundesmunde ertönen gehört. Zu der Freude an der holden Natur gesellt sich nun, als neuer Trost nach den Schrecken der Unterwelt, die durch teure Namen in Dichtung und Tonkunst hervorgerufene, und mit ihr die Sehnsucht, sie wiederzugenießen, sie in ihrer ganzen Macht wiederzuempfinden. So singt denn Casella, singt eine berühmt gewordene Kanzone Dantes; und alle, Dante selbst, Virgil und die mit dem Sänger gekommenen Seelen sind von diesen Klängen hingerissen, »als kännten sie kein andres Ziel der Reise«. Wer unterbricht aber den Gesang, wer macht diesem Entzücken ein Ende? Es ist der würdige Greis, Cato, der hinzukommt, um die Seelen streng über ihr Säumen auf dem Pfade zur Welt des Fegefeuers zu schelten; sie erschrecken und fliehen ungeordnet zur Küste, gleich Tauben, die geruhsam ihr Futter pickten und dieses im Stiche lassen; auch Virgil und Dante machen sich beschämt und eilends auf den Weg. Es ist eine Szene der Angst und Einschüchterung, und doch ganz von einem gütigen Lächeln übergoldet. Es ist schön (scheint sie zu sagen), ohne allen Zweifel schön, ins Paradies zu wallen;

aber auch der Gesang ist schön, und der Mensch so schwach, daß unter seinen sonstigen Schwächen diese der Freude an der Kunst, mag sie auch für einen Augenblick von der dringenden Pflicht abziehen, dennoch nicht die schlimmste ist, ein »kleiner Fehl«, ein Fehler von Kindern, von Menschen, die hier nur als Kinder getadelt zu werden verdienen, und gleich solchen auch in regelloser Flucht davonstieben beim Herannahen des gestrengen Lehrmeisters.

Eines der gewohnten Mißverständnisse, von der gewohnten Aufklärung gefolgt, über den Schatten, den Dante wirft, dessen aber die Seelen entbehren, gibt Virgil zu einigen Worten Anlaß, von denen man sagen kann, ist das Textbuch mittelmäßig, so ist doch die Musik dazu gut. Sie gehören zu jenen raschen, verständigen, aber zurückhaltenden Äußerungen eines Mannes, der gelebt und gewirkt hat, Schwierigkeiten und Irrtümer kennt, gelitten hat und leidet, die andern mahnt, indem er für sich selbst seufzt: ». . . . . hier senkte er die Stirne, Sprach fürder nichts und blieb in trübem Sinnen«. Sie sind unterdessen an den Fuß des Berges gekommen, der so steil und schroff ist, daß es unmöglich ist, ihn zu ersteigen, wenn nicht eine andere, leichter zugängliche Stelle gefunden wird, die dem Fuße Halt gewährt. In diesen Gegenden tauchen in Scharen und Gruppen andere Seelen auf, in deren Gestalten der Dichter die sanften Gefühle, von denen er jetzt erfüllt ist, legt: Zartheit, Verschämtheit, Ruhe, Entsagung,

Frieden, Sanftmut, Vergebung erlittener Beleidigungen, allgemeines Wohlwollen. Einst hatten sie noch andere Eigenschaften, auch andere viel stürmischere, ja selbst gewalttätige und blutdürstige Neigungen; allein jetzt sind sie verändert, sanft geworden, sehen mit Lächeln auf die Vergangenheit, entronnen dem Getümmel, von dem sie fast nicht mehr begreifen, wie sie einstmals an ihm mit solchem Eifer haben teilnehmen können. Das Leben des ewigen Heils ist nicht mehr das irdische: nunmehr erinnern sie sich wohl noch der erlittenen Unbill, der Wunden, die sie empfangen, der Ungerechtigkeiten anderer, der eigenen Fehltritte und Sünden, aber sie beklagen und wägen dies alles nicht mehr. In diesem heitern und süßen Geisteszustand führt uns Dante eine jener Persönlichkeiten vor, für die er (mag er ihre Partei in den Wechselfällen des politischen Lebens nun angefeindet haben oder nicht) hohe Bewunderung und eine Art Liebe empfand, als ein Mensch, der vom Großmütigen, Kühnen, Großen, Edlen, Künstlerischen ergriffen wird: Manfred, der ritterliche König von Sizilien, in den Tod getrieben von den Päpsten, gehaßt von den Welfen, schwerer Sünden schuldig, aber »blond und schön und edlen Anstands«, edlen Herzens, wohl würdig, daß er sich zuletzt Gott zugewendet und seine Seele gerettet hat. Manfreds Schatten ist nicht den Menschen verantwortlich, sondern allein Dem, der gerne vergibt, ihn tröstet und mit sich nimmt, während die Kleriker den in der Schlacht gefallenen Leib grausam schänden

und seine unbestatteten Gebeine dem Wind und Regen ausgesetzt bleiben. Kein streitbarer oder parteiischer Ton verschärft das, was er sagt: nunmehr urteilt er über Päpste und Kardinäle wie über sich selbst, sieht ihr Unrecht, aber auch sein eigenes und die Beweggründe der heiligen Kirche.

Das Lächeln, das über diesen ersten Gesängen des Fegefeuers leuchtet, bei verschiedenen Anlässen und in verschiedener Gestalt und Stärke bald nachgiebig, indes stets gehalten, bald milde, mit Menschen und Dingen versöhnt, wird fast zum Lachen beim Beginn des Aufstiegs auf den Berg der Läuterung. Beschwerlich und mühsam steigt Dante, von seinem Führer unterstützt, empor; nachdem er die erste Umwallung erklommen und sich niedergelassen hat, veranlaßt ihn die neue Stellung, in der sich ihm die Sonne zeigt, von Virgil Erklärung zu verlangen und ihr zu lauschen. Dann wendet sich sein Gedanke wieder dem Aufstieg und seiner Schwierigkeit zu, er fragt, wie lange noch zu gehen sei, und kaum daß Virgil ihm neuerdings Aufklärung gegegeben und ihn getröstet hat, indem er ihm das Bild des Ausruhens, das ihm am Ende beschieden sein werde, vor Augen stellt, hört man hinter einem gewaltigen Felsblock eine Stimme, halb müde, halb ironisch, die ihm folgende Erwägung und Warnung zuruft: »Vielleicht daß du zu sitzen vorher nötig hast!« Es ist ein alter Bekannter von der Erde her, Belacqua, das Muster eines Faulpelzes; er sitzt hier im Fegefeuer genau so wie er

den ganzen Tag in seinem Laden zu Florenz gesessen war, die Knie mit den Armen umschränkt und den Kopf zwischen sie gesenkt. Für Belacqua ist Dante ein Narr oder ein Überspannter, der sich mit astronomischen Problemen plagt, er selbst aber der kluge Durchschnittsmensch, der sich um solche unnütze Grübeleien keinen Deut kümmert. Dante, der sich mit dem Steigen müht, hat unrecht, er aber recht, da er die Dinge geruhig hinnimmt; auch besitzt er die Philosophie seines Verhaltens: es ist verlorne Mühe, sich zu sputen: »Was hilft das Steigen hier?«; denn es ist ihm ja dermalen verwehrt, weiter vorzudringen. Aber weder ist Dante ein Don Quijote, daß ihm der Sinn des Wirklichen fehlte, noch Belacqua ein Sancho Panza, Ausdruck des gesunden Menschenverstandes. Belacqua ist vielmehr die Stimme der Trägheit, die in uns selbst mitten in unseren Anstrengungen ertönt, die wir längst so gut kennen, daß sie uns keine Furcht mehr erregt, gegen die wir darum auch keine drohende Miene aufzusetzen brauchen, mit der wir sogar scherzen, ja ihr selbst jenes Maß von Vernunft zubilligen können, das zuweilen in ihrer Übertreibung liegt. Man muß die Sache nicht allzu schwer nehmen: was Belacqua sagt, ist nicht ganz sinnlos, obwohl die Mahnung von einer Kanzel kommt, die nicht gerade viel Zutrauen und Ehrfurcht erweckt. Darum verziehen sich Dantes' Lippen »zu leichtem Lächeln«: worüber lacht man, wenn nicht über sich selbst, auch wenn es scheinen möchte, daß es den andern gilt?

Es gibt Ereignisse, von denen wir vernommen, Todesfälle, Morde und Grausamkeiten, erfolgt unter geheimnisvollen Umständen und fast ohne eine Spur zurückzulassen, die wir stets in unserem Herzen und in unserer Einbildungskraft bewahren. Bei der Erinnerung an sie erneuert sich immer Anteil und Mitleid, der Wunsch, die Wahrheit zu erfahren: drei solcher Fälle treten uns entgegen, in Iacopo del Cassero, in Buonconte und in der Pia. Der erste hatte sich mit dem Herrn von Este verfeindet, der ihn auf den Tod verfolgte; gerade als er völlig sicher zu sein vermeinte, auf der Durchfahrt durch paduanisches Gebiet, wird er von den Meuchelmördern seines Feindes erspäht, flüchtet und hätte sich gerettet, weilte noch unter denen, die atmen und leben, wenn er nicht auf seiner Flucht, eine andere Richtung einschlagend, in einen Sumpf geraten, dort ereilt und umgebracht worden wäre. Die Rührung um dieses Menschenleben greift tief ins Herz, das ausgelöscht wird, während es sich dem dräuenden Geschick zu entziehen sucht und ihm schon fast entronnen ist: ausgelöscht an jenem einsamen Ort nahe der Mündung des Flusses. Der zweite ist ein tapferer Feind, der sich wacker geschlagen hat, gefürchtet und bewundert, und in der Hitze des Kampfes plötzlich den Augen entschwunden ist, umgekommen, man weiß nicht wie, durch eine ihrer selbst nicht bewußte Hand, an dunklem Orte, ohne daß eine Spur der Tat zurückgeblieben wäre. Der aufgestachelten Neugier, die Näheres

wissen will, antwortet die Einbildungskraft, indem sie Vermutungen und Möglichkeiten aufstellt. Bei einer davon verweilt der Dichter gerne. Buonconte, zu Tode getroffen auf der Flucht, ist gestorben, den Namen Marias anrufend, und gerettet worden; allein der Teufel, ergrimmt darüber, daß der Engel ihm diese Seele entführte, hat an dem gefühllosen Körper sein Mütchen gekühlt, ihn von dem hochgeschwollenen Fluß davontragen und dann verschwinden lassen; er löst auch die erstarrten Arme, die im letzten Augenblick des Lebens sich zum Kreuze verschränkt und so die demütige Ergebung in die Gerechtigkeit und Barmherzigkeit Gottes versinnbildet hatten. Zugleich mit dieser Vorstellung gibt sich Dante der Lust hin, die Einzelheiten eines geschichtlichen Tages zu erwecken und phantastisch auszumalen, der Schlacht von Campaldino und des Gewittersturms, der dem Sieg der Florentiner gefolgt war. — Die Pia war wohlbekannt durch ihren Ruf einer mitleidigen und herzensedlen Frau, darum braucht sie sich nur mit diesem Namen zu nennen: »Die Fromme« (*la Pia*). Ihre Worte sind so zart, daß sie nicht gesprochen, sondern gehaucht erscheinen, sie begleiten wie eine Musik diesen armen süßen Namen; so voll weiblichen Gefühles ist sie, daß sie die Sorge um den langen Weg und das Ruhebedürfnis dessen, an den sie gerichtet sind, verraten (»erst ausgeruht vom langen Wege«). Sie erinnert an den Ort ihrer Geburt und den ihres Todes, weist, ohne ihn zu nennen und ohne weitere Einzelheiten, auf den Mann hin, der

sie doch einstens geliebt haben muß und sie zu der Seinen gemacht, und der weiß, wie und weshalb sie gestorben ist: er weiß es, weil er, der ihr den Ehering ansteckte, ihr später den Tod gegeben hat.

Diese und die anderen Seelen alle bitten, daß man ihrer im Gebete gedenke, drängen sich um den Pilgrim, der von der Erde kommt und dahin zurückkehren wird; mit Mühe befreit er sich von ihren vielfachen und inständigen Bitten. Auch dies ist ein Eindruck, der von einem Lächeln erhellt wird, wie man an dem Vergleiche mit einem, der im Würfelspiel *(Zara)* gewonnen hat, merkt, wo die Zuschauer den Verlierenden, der bekümmert des wechselnden Spielerglücks gedenkt, »die Würfe wiederholt und trauernd lernt«, sich selber überlassen, sich an den vom Glück Begünstigten heften und um ihn drängen, um ein Trinkgeld zu erhaschen, wie dieser dem und jenem antwortet, etwas spendet und, so gut es gehen will, sich der unangenehmen Folgen seines Sieges erwehrt. Das philosophisch-theologische Zwiegespräch mit Virgil über die Wirksamkeit des Gebetes entbehrt trotz des abgeschmackt Spitzfindigen in der theologischen Lösung gleichwohl nicht ganz jenes selben Gefühls lächelnder Freudigkeit, denn als Virgil Beatricens Namen ausspricht, wird Dante sich sogleich bewußt, daß der Aufstieg ihm nunmehr leichter falle, und drängt seinen Führer selbst gleichsam zur Beschleunigung.

Es scheint aber, daß Dante nunmehr der vielen sanften und süßen Gestalten, die er gezeichnet hat, über-

drüssig sei und sich für einen Augenblick zu seinem eigentlichen, dem ihm wirklich entsprechenden Ideal zurückwende, das in kraftvollem Wollen und leidenschaftlichem Handeln liegt, nunmehr aber, aller höllischen Beimischung ledig, geläutert und vollendet in der Würde der Tugend ist. Sordello steht allein, stolz und verächtlich beiseite, er gibt kein Zeichen von Verwunderung, spricht kein Wort, er sieht nur zu, »dem Löwen gleich, wenn er der Ruhe pflegt«. Ein Farinata des Fegefeuers, hegt er seine große und schweigsame Liebe zur Heimat; doch als der Name seines Heimatsortes erklingt, springt er auf, ebenso bewegt und leidenschaftlich, als er früher kalt und teilnahmslos erschienen war. Sordello erscheint vollkommen in diesen wenigen Terzinen, und durch sie bleibt er dem Geist der Leser eingeprägt. Dann steigt er freilich von seinem Sockel, das heißt ergibt seine ursprüngliche poetische Haltung auf, um sich den Reisenden als geruhiger Führer zu gesellen und ihnen Auskünfte zu erteilen; so ändert er den Stil und wird einfach zum »guten Sordello«, zugleich um dem Dichter als Anhalt oder Werkzeug für zwei politische Ergüsse zu dienen: der Strafrede an Italien und dem Urteil über die gegenwärtigen Fürsten Italiens und Europas im Vergleich zu ihren Vätern. Es sind zwei kraftvolle und großartige Stellen; das politische Urteil über die Fürsten wandelt sich in ein Gemälde, auf dem hinter den im Vordergrund stehenden Gestalten, denen der Väter in höchst bezeichnender Haltung, jene der Söhne nicht weniger

körperlich gerundet erscheinen; hinter Ottokar von Böhmen, der seinen alten Gegner Rudolf von Habsburg bekümmert, wie über einen Fehler, der ihm Gewissensbisse verursacht, zu trösten sucht, gewahrt man seinen Sohn Wenzel »den Bärt'gen, sich an üppiger Muße weidend«; der stumpfnäsige Philipp der Kühne berät sich mit Heinrich von Navarra, »vom Ansehn also gütig«, und beide sind um ihren Sohn und Schwiegersohn Philipp den Schönen, »das Übel Frankreichs«, von Kummer und Ärger erfüllt. Die Strafrede an Italien bricht unvermittelt hervor und ist eine wirkliche Abschweifung (wie sie der Dichter übrigens selbst nennt), allzu lang und allzu durchgearbeitet, um sich der Situation, die nur die ersten drei Terzinen vertrüge, von selbst anzupassen; Dante trägt ein ganzes rednerisches Stück vor, mit Einteilungen, Übergängen, Ausrufen, Ermahnungen, Spott- und Hohnreden, wie jemand, der wohl vom Feuer der Leidenschaft gepackt ist, aber doch nichts unterläßt, was ihm der politischen Wirkung wegen, die er erzielen will, am Herzen liegt.

Die Poesie des Herzens ersteht von neuem, als Dante, nicht mehr den politischen Dingen sein Ohr leihend, sich von Sordellos Reden abwendet, in die nunmehr sich vor ihm auftuende Szene vertieft und einem Mysterium der Seele anwohnt: der Seele, die bebend im Gebete von Gott Hilfe vor den Versuchungen des Bösen erfleht: dieser innere Kampf gewinnt Gestalt in der Gruppe von Schatten, im kleinen Tal versammelt,

in jener edlen Schar, die ihr Gebet spricht und wie in Erwartung »blaß und demütig« nach oben blickt. Furcht und Hoffnung, Verzagen und Vertrauen, Bewußtsein der Schwäche gegenüber der Nachstellung und Bewußtsein der Sicherheit verschmelzen in dieser Haltung; die Seele füllt sich mit einem Gemisch von Schmerz und Liebe, in jener von Schwermut überhauchten Stunde, da die Sonne hinabgesunken ist und die Nacht heraufkommt, der Stunde, in der Seefahrer und Reisende die Sehnsucht nach dem eigenen Heim und den teuren Freunden stärker empfinden und das Herz sich beim Klange einer Glocke, die zum Abendgebet läutet, zusammenzieht.

Das Drama der überwundenen Versuchung gestaltet sich im Fortgang äußerlich und bleibt deshalb einigermaßen an der Oberfläche in dem nunmehr vorgeführten Kampf der beiden Engel, die vom Himmel herabsteigen und die böse Schlange in die Flucht schlagen; es ist das eine Art kirchlichen Schauspiels, von dem in diesem zweiten Teil noch andere Proben gegeben werden. In den Einlagen des kleinen Schauspiels, dem man hier beiwohnt, widmet der Dichter ein paar zärtliche Terzinen einem Freunde sowie dessen Tochter, die des Vaters eingedenk geblieben ist, während die Gattin ihn über einer neuen Ehe vergessen hat, in der sie dennoch nicht die einst genossene Liebe finden wird; andere Verse voll warmen Dankgefühls und hohen Lobes sind an ein Fürstenhaus gerichtet, das den Flüchtling aufgenommen und beschützt hat.

Zum Tor des Fegefeuers braucht Dante nicht mühsam zu klettern, sondern wird durch höhere Gnade und in übernatürlicher Weise dorthin versetzt während eines Schlummers, in den er verfallen. Im Schlafe träumt er; dieser Traum ist aber nicht sowohl eine der üblichen Allegorien, sondern eher die Übersetzung dessen, was ihm wirklich begegnet ist, in eine phantastische Sprache. Er träumt, ein Adler erfasse ihn, so wie er Ganymed erfaßt hat, und trage ihn hoch in den Feuerkreis hinan; in dem Augenblick, wo er das Gefühl des Versengens beim Eintritt in die Glutschicht empfindet, erwacht er. Dann setzt er die Reise fort; es begegnen ihm neue und wunderbare Dinge: der Engel, der an der Pforte des Fegefeuers Wache hält, der feierliche Brauch, mit dem sich ihm diese erschließt. Auf der Brüstung des ersten Umgangs des Fegefeuers erblickt und betrachtet er eine Reihe von Hochreliefs, wie weiterhin auf dem Fußboden eine Reihe von Quadern mit flacherhobener Arbeit, die ersten mit Beispielen hervorragender Demut, die zweiten mit solchen gebändigten und bestraften Hochmuts; er beschreibt die hauptsächlichsten; allein die Wirkung äußert sich mehr als in der Beschämung und Reue ob der dargestellten Vorwürfe in der Bewunderung für die siegreiche Kunstfertigkeit, die sich in ihnen ausspricht. So wie vorher die Macht des Gesanges, der den Lippen Casella's entströmte, bewundert worden war, so jetzt die der Bildhauerkunst, die ihre Vollendung durch übermenschliche Tat oder durch die

Tat des Genius erreicht, und auf die, durch das Mittel sorgfältig ausgearbeiteter Beschreibungen, ein Loblied angestimmt wird. Die erste Folge von Darstellungen, die im Weiß des Marmors erglänzen, ist sprechend (um uns des bezeichnenden Ausdrucks des Dichters zu bedienen), die zweite stumm, aber lebend, lebend auch in den Bildern von Verzweiflung und Tod, die sie gibt. Dante erfaßt die Kunst in dem Augenblick, wo sie in die Seele eingetreten ist, als sie nicht mehr, sinnlich oder verstandesmäßig, als Wirkung dieses oder jenes Sinnes erscheint. Sie ist ein »sichtbares Sprechen«, etwas, das man ganz gleichzeitig sieht, tastet, hört, riecht, doch nichts von diesen Sinneseindrücken einzeln genommen, von ihr bejaht und zugleich verneint, die Reflexion über die Sinne. Derart sind übrigens stets die Darstellungen einer Sonderkunst, wenn sie von einer anderen geschildert oder vorgestellt werden; eine Bestätigung, das Bewußtsein, das man erhält, daß die Grenzlinien zwischen diesen schwankend sind, daß eine mit der anderen verschmilzt, nur daß die Bildnerei nicht Bildnerei wäre, würde sie nicht von dem, der sie schafft oder wiederschafft, gesprochen, und Dichtung nicht Dichtung, würde sie von dem Schaffenden oder Wiederschaffenden nicht gemeißelt. Der Engel der Verkündigung öffnet den Mund und spricht: *Ave!* und die Jungfrau erwidert *Ecce ancilla Dei;* die kaiserlichen Standarten flattern im unbeweglichen Stein dennoch im Winde; die arme Witwe neben Trajans Roß, »von Tränen und von

Kummer überflutet«, hält ein Zwiegespräch mit dem Kaiser, stumm im Steine, aber im Geiste lebend, und vom Dichter wiederholt und wiedererlebt.

Mit dem Erscheinen der Seelen der Stolzen, krumm und gebückt unter schweren Lasten einherziehend, beginnt die Reihe der Gestaltungen, die sich durch das ganze Fegefeuer nun weiter entwickeln: es folgen die Neidischen mit den vernähten Lidern, die Zornigen von Rauch umhüllt, die Trägen zum Lauf gezwungen, die Geizigen bäuchlings auf der Erde, die Schwelger Hunger und Durst leidend, die Wollüstigen in Feuersglut brennend. Man wäre versucht, auch sie als Hoch- oder Flachreliefs zu bezeichnen, allein durch das Wort zu höchster Vollendung gebracht, so sinnfällig erscheinen diese Dulder, von den Stolzen an, die gleich Tragfiguren, die Knie zur Brust geschoben und angestrengt ein Bauglied stützend, im Beschauer ein Gefühl von Pein erregen, und weiter bis zu den Neidischen, in fahlen Gewändern, an fahlen Fels gelehnt, und das Kinn nach Art von Blinden hebend, und den Schlemmern, bloß Haut und Knochen, in deren Gesichtern die Augenhöhlen gleich »Ringen ohne Steine« erscheinen. Es sind Darstellungen von leidenden und geduldig ihre Sünden abbüßenden Menschen, die ihres Fehls bewußt und darum gut sind durch diese Erkenntnis und die Fügsamkeit und Ergebung, mit der sie sich in ihre neue Lage schicken, die gerecht, und wiewohl schmerzlich, dennoch Anstoß zum Guten ist. Dieses Gefühl durchdringt die Seele

des Dichters, der diese Büßer zugleich bemitleidet und ehrfurchtsvoll betrachtet, ihre Sünden hervorhebt, zugleich aber auch ihre Sanftmut und Milde, die Hoffnung, von der sie verklärt werden.

Ist dies aber das allgemeine und gemeinsame Gefühl, das die allgemeine und gemeinsame Darstellung durchdringt, und ist außerdem in den meisten Fällen nichts anderes als der Bericht enthalten, den jene oder die andere Seele über sich gibt, und der von Dante aus diesem oder jenem Grunde der Erwähnung für wert erachtet wird, so treten doch über und neben diesem Gefühl andere Empfindungen und Leidenschaften stark hervor. Im ersten Wall, unter den Sündern aus Stolz, läßt Omberto Aldobrandesco noch einmal das Bekenntnis seines einstigen Hochmuts anklingen, er, der Sohn eines »großen Tuskers«, keines Geringern als Guglielmo Aldobrandesco, uralten Blutes und hochangesehen um der glänzenden Taten seiner Ahnen willen, den Lippen des Oderisi von Gubbio entschwingt sich ein lyrischer Gesang, halb schwermütig, halb ergeben, der die Hinfälligkeit menschlichen Ruhmes verkündet; in Provenzan Salvani überwindet der Stolz, durch einen edlen Trieb des Geistes, mit einem Male sich selbst. Was liegt näher, als das Bild unsterblichen Ruhmes mit jenem des großen Rufes zu verschmelzen?

Nur einige wenige Philosophen haben die beiden Begriffe geschieden und gezeigt, daß der unsterbliche Ruhm im Werk liegt, in seiner Auswirkung oder in

seiner ewigen Wirksamkeit, die fortdauernd in Kraft bleibt, mag der Name, der zuerst mit ihm verbunden war, fortklingen oder nicht. Wer aber diese Scheidung nicht vollzieht, — und es ist freilich für das Einzelwesen überaus hart, sie zu vollziehen, das immer darnach dürstet, daß etwas von seinem Einzelleben, zum mindesten der Name, weiterleben möchte — erliegt bald dem Gefühl der Eitelkeit alles Strebens, dem *omnia vanitas* dem Weltschmerz, der Niedergeschlagenheit, die alles als eins und gleichgültig ansieht: Tun und Nichttun, Leben und Sterben, als Kind sterben, ohne etwas gewirkt zu haben oder als Greis, der vieles vollbracht, da ja doch alles gleicherweise in Vergessenheit sinke. So fühlt und spricht auch der Dichter an diesem Punkte, während er vor seinem Geiste ein eben erst erlebtes Sichfolgen und Ablösen der großen Namen in Malerei und Dichtung vorüberziehen läßt und in den Strudel künftiger Vergessenheit auch sich selbst wirft, der sich gerade anschickt, in den Himmel des Ruhmes einzugehen. Daß dieses Gefühl des Eitelseins in ihm nicht verzweifelter und höhnischer Pessimismus wird, beruht allein darauf, daß das Bild der Ewigkeit, die alles vergehen macht, zugleich das Bild einer göttlichen Ewigkeit ist, darum Pflicht und Freude zur guten Tat neu begründet und, indem es über die Eitelkeit siegt, auch den Ruhm wiederherstellt. — Provenzano, von Natur hochmütig, war auf dem Gipfel seines Glücks, das auch die anmaßend macht, die es ihrer Anlage nach nicht

sind: da hört er von dem Freunde, von »seinem Freunde«, er sei kriegsgefangen und harre der Auslösung; sein Kummer darüber ist so groß, daß der Hochmut von ihm abfällt, er jegliche Scham beiseite setzt und sich auf den Hauptplatz von Siena stellt, Almosen heischend, um den zum Loskauf nötigen Betrag zusammenzubringen. In diesem Stolzen lebte also etwas, das über dem Stolz war, so stark, daß es den Stolz selbst zu überwinden vermochte: ein Sieg menschlicher Güte unter den stärksten, den von innen kommenden Hemmnissen und darum ebenso dramatisch als höchst kennzeichnend für ihre unvergleichliche Kraft, deshalb auch um so geeigneter, die Seele zu erschüttern und sie wie durch eine frohe Botschaft zu erheben.

Dante weiß sich selbst in der Sünde des Stolzes befangen und gesteht es selbst mit gutem Anstand, wenn er von der Furcht redet, die ihm das Herz stillstehen macht bei der Gewißheit, daß er dereinst sich unter der schweren Bürde der sühnenden Strafe wird bücken und dahinschleppen müssen. Es liegt keine allzu tiefe Zerknirschung in dieser Erkenntnis, vielleicht sogar, bei anscheinender Demut, eine Spur von Genugtuung, neuen Stolzes; er bekennt diese Sünde im gleichen Atem, mit dem er sich, soweit es dem Menschen möglich, von dem wenig anmutenden Laster des Neides freispricht. Auch die kleine Szene, in der er bemerkt, daß er sich leichter fühle, ohne den Grund zu wissen, und auf Virgils Antwort sich an die Stirne greift und findet, daß eines der

sieben P, die der Engel auf seine Stirn gedrückt, abgefallen ist, hat etwas Anmutiges, wie erheitert durch die kindliche Überraschung; sie schließt passend mit einem Lächeln Virgils. Das Laster des Neides ist ohne jede Anteilnahme dargestellt, die den Bildnissen der großen Hoffärtigen nicht mangelt, und die gleich Oderisi erlesene Künstler oder wie Provenzano edle Geister sind: es ist wie eine seltsame und unbegreifliche Krankheit geschildert, wie eine Ungeheuerlichkeit, ein Wahnsinn, in dem Bericht der sienesischen Dame; sie erzählt von dem unerklärlichen Brand, der in ihrem Blute lohte, von dem seltsamen Verhalten ihres Gemüts, wodurch sie viel mehr an dem Schaden anderer sich ergötzte als am eigenen Glück; wie sie litt, wenn sie Menschen sich freuen sah; ihren Mitbürgern feindlich gesinnt, betete sie zu Gott, er möchte sie in dem Gefecht mit den Florentinern unterliegen lassen, und freute sich, als sie in die Flucht geschlagen und von den Feinden verfolgt wurden — in diesem Augenblicke meinte sie den Gipfel der Seligkeit und des Glücks erreicht zu haben.

Nunmehr fühlt jedoch Dante abermals den Stachel politischer Leidenschaft, bürgerlichen Unheils; die Gestalt eines Abhangs im Fegefeuer erinnert ihn an die einer Gegend von Florenz, des »wohlgeführten«, wie er es spöttisch benamst; der Anblick der neidischen Frau aus Siena gibt ihm die Satire gegen ihr eitles Volk (»noch eitler als Franzosen«) ein, er ergötzt sich

an dessen Größenwahn und seinen Einbildungen, an dem Wasserlauf der Diana und dem Hafen von Talamone, an den sie Mühe und Geld verschwenden, in dem sie schon Flotten zur Ausfahrt bereit zu sehen glauben, die niemals in See stechen werden, so wie sie sich in der Vorstellung als Admiräle brüsten, die sie niemals sein werden. Dem Guido del Duca legt er eine Übersicht der verschiedenen Bevölkerungen am Arnolauf in den Mund, geschildert als Schweine, Köter, Wölfe und Füchse, sowie des Niedergangs und der Sittenverderbnis der Romagna; umsonst seufzt er um die vergangenen Zeiten, die verschwundene Wohlerzogenheit, die tugendreichen Frauen und Ritter, die edlen Mühen und Zerstreuungen, von Liebe und höfischer Gesittung getragen. Hier wird geträumt, geklagt, geweint, gezürnt, die Politik wird zur Leidenschaft, die die Seele ganz erfüllt. Weiterhin entwirft Marco Lombardo ein ähnliches Bild von der lombardischen Landschaft, wo nur mehr in drei Greisen die alte Zeit die neue beschämt; Hugo Capet geht mit seinen entarteten und verderbten Nachkommen ins Gericht, erfüllt von solcher Entrüstung, daß er sich nur mehr mit der Erwartung der Rache zu trösten weiß, die Gottes geheimer Ratschluß gegen jene vorbereitet; Forese bricht in die Strafworte gegen die schamlosen florentinischen Frauen aus; es ist unmöglich, in dieser Aussage, deren Notwendigkeit nicht durchaus gerechtfertigt scheint, Gebärde und Ton des Kanzelredners zu verkennen.

In diesem Abschnitt des Fegefeuers vervielfältigen sich die in Verzückung oder im Traum erschauten Gesichte, der Dichter überrascht sich im Augenblick, als er sich ihnen überläßt oder aus ihnen erwacht, vollständig in sein Inneres zurückgezogen, jeder Wahrnehmung der Außenwelt verschlossen, verwundert über die Macht der Einbildungskraft, die den Menschen der Umwelt entrückt und von nirgend anders her als aus dem Himmel stammen kann; ganz in die Bilder vertieft, die sich seiner bemächtigen, schreitet er mit verschleierten Augen und schwankenden Ganges dahin, »dem gleich, den Wein oder der Schlaf bewältigt«, bis die Seele sich plötzlich »zurück zu dem, was wahr ist außer ihr,« wendet; oder er schweift von Gedanken zu Gedanken, spinnt einen an den andern, bis die Augen zufallen und das Denken sich in Träumen auflöst. Was sind die Gaukelbilder, in die sich seine Einbildungskraft in dieser Weise verliert? Es sind Spuren gehörter oder gelesener Dinge, die durch den Zusammenhang, der sie mit den gegenwärtigen Gedanken und Empfindungen verbindet, zurückgerufen werden, sich in ihren hervorstechenden Zügen beleben, in der kennzeichnenden Gebärde, in den Worten, die im Innersten der Seele eingegraben sind. Die Erinnerung an Jesus, der die Seinen verläßt und sich zum Redekampf mit den Schriftgelehrten begibt, verdichtet sich in die Schau eines Tempels mit zahlreichem Volk, einer Frau, die beim Eintreten mit zärtlichem Muttergefühl sagt: »Mein Sohn, warum hast du uns das getan?«

Die Anekdote von der Tochter des Pisistratus ist in ihrem letzten Abschnitt aufgenommen, in der Zwiesprache des Pisistratus mit seiner Frau und in der philosophisch-milden Antwort des Königs. Das Leben des heiligen Stephanus drängt sich in den Augenblick zusammen, da der Jüngling sich unter den Streichen seiner Peiniger am Boden windet, die Augen gen Himmel richtend und Gott um Vergebung für seine Verfolger bittend. Aus der Erzählung des letzten Buches der *Aeneide* hebt sich die Gestalt eines Mädchens heraus, das unter strömenden Tränen sagt: O Königin, warum hast du dir aus Zorn das Leben genommen? — Weniger glücklich, weil etwas gekünstelt, ist weitershin das Gesicht von der Stammlerin, ein Begriffsbild, das weder ganz Bild noch ganz Begriff ist und nach Allegorie im schlechten Sinne schmeckt.

Auch in dieser Abteilung beginnen die lehrhaften Einschübe häufig und langatmig zu werden: Virgil erklärt, wieso es kommt, daß die Liebe zu Gott, je mehr sie sich ausbreitet, diejenigen desto reicher macht, denen sie zuteil geworden; Marco Lombardo widerlegt die falsche Meinung, daß die Verderbnis der Welt von den Einflüssen der Gestirne stamme, und legt ihren Ursprung aus dem menschlichen Geiste dar, der die zwei Gewalten, welche die Gesellschaft zu lenken bestimmt sind, Schwert und Hirtenstab, nicht gleichzeitig zu trennen und kraftvoll zu erhalten verstanden hat. Virgil erläutert neuerdings ein Kapitel der Sittenlehre über Gut und

Böse, als aus rechter oder falscher, übermäßiger oder mangelnder Liebe herstammend, sowie über die natürliche Neigung der Liebe und das Dazwischentreten der sittlichen Freiheit; Statius verbreitet sich über Physik oder Physiologie, indem er die Lehre von der Zeugung entwickelt. Diese Lehrdichtung Dantes stellt nicht eigentlich den mühevollen Durchbruch des Wahren oder die begeisterte Stimmung dar, die sich als Verkünderin neuer, selbständiger, umstürzender Wahrheiten fühlt, ebensowenig den Aufeinanderprall der Meinungen und Gründe in Dialog und Polemik. Ihre Dramatik ist einzig und allein die von Schüler und Meister, sie ist dem angepaßt, der sich in die Schule gelehrter Männer begibt, die jenes Wissen, das ihm mangelt, besitzen und der ihren Vorträgen lauscht. Nachdem Virgil einmal eine seiner Darlegungen beendet hat, blickt er gespannt in Dantes Antlitz, um zu sehen, ob er befriedigt sei; dieser jedoch schweigt aus Schüchternheit, obwohl ihm schon eine neue Frage auf der Lippe brennt, so daß der andere, der dieses »zage Wollen, das sich nicht erschließt«, bemerkt, ihm entgegenkommt und Mut macht. Von derselben Befangenheit wird Dante Statius gegenüber ergriffen: er versucht zu fragen, hält inne, nimmt einen neuen Anlauf, ähnlich (sagt er): »dem Störchlein, das die Flügel schwenkte, aus Lust zum Flug, dann aber sonder Mut, vom Neste fortzuziehn, die Flügel senkte«. Statius ermuntert ihn jedoch lächelnd: »Laß los der Rede Bogen, den du schon gespannt.« So ist diese Dichtung

ganz auf die Seele des »weisen Meisters« eingestellt, will den Gedanken, den sie darlegt, klarmachen, läßt sich zu dem Jünger herab, um ihn zu umfassen und dem Wahren zuzuführen; darum hüllen sich die dargelegten Gedanken in vollkörperliche, strahlende Bilder. Die greifbare Form, geschieden vom Stoff und ihm dennoch verbunden, hat eine besondere Eigenschaft, die bloß im Tun empfunden wird und sich allein in ihrer Wirkung erweist, »wie durch das Grün der Pflanze Lebenskraft«. Die ersten Erkenntnisse und die ersten Begierden äußern sich im Menschen: »dem Trieb der Biene gleich, die Honig macht«. Wenn die Bildung der Leibesfrucht bis zur Gliederung des Gehirns gediehen ist, dann greift Gott ein. »Da wendet sich der Weltenschöpfer, froh ob solchen Werkes der Natur, zu ihm«; es scheint, als ob er das, was die Natur, sein Werk, geschaffen, bewundere und so haucht er ihm den Geist *(intellectus possibilis)* ein: »So wird die einheitliche Seele, Die lebt und fühlt und in sich selber kreist.« Geradeso (nun folgt ein neuer Vergleich) wie die Sonnenwärme, die, mit dem Saft der Rebe verbunden, zu Wein wird. Aber man würde die Lehrdichtung Dantes herabsetzen, wollte man sie auf diese prächtig-sinnlichen Bilder einschränken, die Märchen, von denen sie allenthalben voll ist. Sie ist in ihrer Bewegung selbst poetisch, die sich den Einzelheiten mitteilt, welches diese auch immer seien, mögen sie aus der anschaulichen Klarheit der Bilder stammen oder aus den Distinktionen und Divisionen, aus den

Schlüssen, Dilemmen, aus den Beweisgründen vom ausgeschlossenen Dritten. Hier hat sich die Dialektik in ein ästhetisches Schauspiel verwandelt, das man genießt, und hier findet es wirklich statt (was Dante selbst in einer seiner lehrhaften Kanzonen ausgesprochen hat), daß die Philosophie »entbrennt in Liebe zu sich selber«.

Zwischen diesen Gesichten und Lehren erscheinen fortwährend die Personen des Dramas oder der menschlichen Komödie. Papst Hadrian V. findet sich unter denen, die bäuchlings auf die Erde hingestreckt sich von der Habsucht oder dem Geiz läutern. Wohl ist er einstens Papst gewesen, nun ist er aber bloß eine Seele wie die andern in ihrer Blöße; dem Dichter, der vor ihm niederkniet, als wäre er noch der Träger der höchsten Würde, ruft er in Erinnerung, daß er gleich ihm und den andern bloß Mitknecht einer höheren Gewalt, Gottes ist. Dereinst habsüchtig und ehrgeizig, hatte er durch zähes Streben die Papstwürde erlangt; aber jene Spanne von einem Monat oder wenig mehr, während der er das hohe Amt bekleidete, diente ihm nicht zur Befriedigung des Ehrgeizes, sondern vielmehr dazu, um innezuwerden, wie eitel die Ehrbegier sei, um die Lüge des Erdenlebens zu durchschauen, das Gefühl der Verantwortlichkeit auszubilden, ihn mit Demut zu erfüllen. So hoch gestiegen, ward er sich seiner Wertlosigkeit, seines Elends bewußt. Nicht einmal jetzt kann er sich der Ergebenheit freuen, die ihm von Freunden und Anverwandten, von Schutzbefohlenen und Höflingen bewahrt würde, da sie alle

schlecht und eigensüchtig sind; wendet er die Gedanken auf die Erde, so erblickt er dort unter der Menge der noch Lebenden eine einzige, eine Nichte namens Alagia, gutgeartet, falls sie nicht von dem schlechten Beispiel der Ihren verdorben wird, ihr sendet er einen zärtlichen Gruß und hegt die stille Erwartung ihrer Fürbitte: »Nur sie allein ist dorten mir geblieben.«

Wer hat nicht zuweilen davon geträumt, über den Tod hinweg die Freunde, die teuren Verlorenen wiederzusehen, mit ihnen die Gespräche über traute und werte Dinge wieder aufzunehmen, unbekannte Einzelheiten zu vernehmen und das zu berichten, was sich in jenem Zeitablauf begeben, gleichsam als fände man sich nach einer durch eine Reise oder eine sonstige Trennung verursachten langen Abwesenheit wieder zusammen? Diese Poesie liegt der Begegnung mit Forese Donati zugrunde, dem Jugendfreunde, dem Genossen in Vergnügungen und Fehlern, mit dem man gestritten und sich überworfen, den man aber dennoch liebte und heiß beweint hat, als ihn der Tod hinwegnahm. Wie viel und was alles hatten sie im Leben gemein! »Was warst du mir! Was bin ich dir gewesen!« Jetzt schweigen sie freilich von ihren gemeinsamen oder wechselseitigen Torheiten oder deuten nur verhüllt darauf hin; in diesen Augenblicken süßen Wiederfindens steigen die geliebten Personen, die reinen Wesen vor ihnen auf, die der reine Teil ihrer gemeinsamen Erinnerungen sind: die wackere Frau Foreses, die er »meine Nella«, »meine teure Witwe«

nennt, die seiner nicht vergessen, ihm Treue bewahrt, um ihn geweint, für ihn gebetet hat, sowie seine Schwester Piccarda, »sie, meine Schwester, von der ich nicht weiß, ob schöner sie, ob besser sie gewesen«, und die jetzt im Paradies seiner wartet. Die also geläuterte Freundschaft erneuert sich, süß und zärtlich, und da sie ein Stück selbander gegangen, Forese ihm Dinge und Personen des Ortes, an dem sie sich befinden, gewiesen und sie sich nun vorläufig wieder trennen müssen, da fragt ihn der Freund, wie der Erde und des Todes vergessend und als gelte es nur einen Abschied für eine neue Reise, liebevoll und sehnsüchtig: »Wann wird es sein, daß ich dich wiedersehe?« Die andern Bestandteile der Episode, so die schon erwähnte Strafrede gegen die florentinischen Frauen oder die Voraussage der nahen Ermordung des Corso Donati, verschmelzen nicht mit ihrem dichterischen Sinn und stehen hier nur, weil Dante, seinen Zwecken gemäß, sie hier brauchte.

Wer hätte nicht einmal die Bewegung zweier Männer miterlebt, die sich ihrem Rufe nach kannten, achteten und liebten, bis der Zufall sie schließlich zusammenführt, ohne daß der eine von der Anwesenheit des andern weiß und jeder von seiner Sehnsucht spricht, den andern kennen zu lernen, wodurch sie sich nunmehr entdecken und das Lächeln sich mit gegenseitiger Rührung und Verwunderung mischt? Das ist der dichterische Grundgedanke der Begegnung zwischen Statius

und Virgil. So mußte Dante wohl zuweilen davon geträumt haben, einem Großen der Vergangenheit zu begegnen, nachdem er ihrer würdig geworden und gleich ihnen von den Fittichen des Ruhmes emporgetragen wäre: ein Begegnen des Schülers mit dem Meister, aber eines Schülers, der ihm Ehre gemacht und über ihn hinausgeschritten, so daß jener sich freut, die Abhängigkeit zu erkennen, zugleich aber auch die neuen Gedanken, die neuen Erfindungen, die neuen Werke der Schönheit bewundert, die ihm ja gleichwohl irgendwie zugehören, da sie aus seinem Werk entsprungen sind. — Um Virgil zu sehen — sagt Statius, der noch nicht weiß, daß er sich in Gegenwart des Ersehnten befindet — würde ich noch ein Jahr im Fegefeuer verbringen. Virgil aber lächelt und wendet sich zu Dante, »mit einem Antlitz, das im Schweigen sagte: Schweige«, und Dante lächelt, seinerseits Virgil zublinzelnd; Dante ist es dann auch, der ihn dem andern zu erkennen gibt. Der Unterredung zwischen den beiden Römerdichtern schließt sich daran; zu Virgil, der Heide geblieben, darf Statius, der weiter fortgeschritten und, wenngleich im geheimen, Christ geworden ist, sagen, daß er nicht nur dank ihm, dank der *Aeneis*, die seine Mutter, Nährerin und fortwährende Richtschnur der Kunst war, zum Dichter geworden ist, sondern daß er ihm, das heißt seiner hellsehenden Poesie, auch die Einführung in den neuen Glauben, in den Schoß der Seligkeit verdankt: »Dem, der bei Nacht geht, warst du gleichzustellen,

dem seine Leuchte selbst kein Licht verleiht, um hinter ihm die Straße zu erhellen.« Dann fragt er ihn um Nachrichten über die Genossen in Dichtung und Literatur, über »unsern alten Terenz«, über Cäcilius, Plautus, Varro; Virgil gibt sie ihm, auch noch über andere, über jenen Griechen, »den Musenmilch getränkt, wie keinen mehr«, sowie über die Helden und Heldinnen, die Statius in seinen Dichtungen besungen hat. Dantes Herz schwillt vor Liebe und Sehnsucht, da er von diesen Dingen sprechen hört, bei der Verherrlichung der Dichtung und des Dichters, »des Namens, der am längsten glänzt und dauert«; hingerissen lauscht er den Namen der großen Dichter und der sagenhaften Helden, von denen die beiden sich wie von vertrauten Personen unterhalten; diese ihre Gespräche, die er »die süßen Gründe« nennt, führen ihn in die Geheimnisse des dichterischen Schaffens ein. Man bemerkt sofort die Fülle dieser Darstellung gegenüber dem gedrängten Bericht und dem dürren Namensverzeichnis, als das der nämliche Gedanke zu Beginn des ersten Teils erscheint.

Von der alten Literatur gelangt man in einigen Abschnitten der folgenden Gesänge zur neueren und zeitgenössischen; hier schließen sich an die feierliche Bewunderung für die Dichtung in ihrer Idee, für die klassische oder für klassisch gehaltene Poesie, Glaubensbekenntnisse, lobende und tadelnde Urteile, polemisches Verhalten. Dante verkündet die Theorie, die er in seiner Liebesdichtung befolgte: in Guido Guinizelli begrüßt er

»seinen und der andern bessern Vater«, all derer, die jemals süße und anmutige Verse verfaßt haben; er behauptet die Überlegenheit Arnault Daniels über alle andern Dichter und Romanschriftsteller; hebt den verblichenen Ruf der Verseschmiede in italienischer Gemeinsprache hervor und bekräftigt, eben durch diesen Umstand, die Richtigkeit seiner Urteile und des von ihm eingeschlagenen andern Weges. Es sind Verse, die sämtlich in der Literaturgeschichte berühmt geblieben sind und fortdauernd angezogen werden; ihre kritische Bedeutung wird durch die inschrift- und spruchmäßige Schönheit der Form noch herausgehoben.

Es scheint, als ob Dante der Meinung gewesen wäre, daß die Dichter, falls sie sündigen, nicht aus niedrigen oder trotzigen Gelüsten heraus oder aus Böswilligkeit sündigten, sondern bloß aus Unenthaltsamkeit und sinnlicher Verblendung: Statius befindet sich unter den Verschwendern, Bonagiunta unter den Schlemmern, Guido und Arnault sind unter den Wollüstigen. Auch Dante selbst muß sich nun von seinen großen oder kleinen Liebessünden läutern, durch die Feuersglut schreiten; mit einiger Beschämung, möchte man sagen, allein doch einer Beschämung, die Sache der Ordnung, nicht des Herzens ist und der nicht wahre Reue, Bekümmernis, Demütigung entsprechen; es ist die Beschämung eines Kindes, das über einem Fehler ertappt wird, und das vielleicht weiß, daß es sich, unter neuem Erröten, in ihm von neuem wird ertappen lassen. So

ist denn auch sein furchtsamer und gegen das Durchschreiten der sengenden Flammen sich sträubender Gehorsam in Bildern, die von kindlichem Empfinden und Verhalten hergenommen sind, dargestellt; er läßt sich von seinem Hüter vorwärtstreiben, beruhigen, trösten, den schönen Apfel zeigen, den er als Belohnung erhalten soll, wenn er diese Anstrengung glücklich überwunden hat; dieser Apfel ist nicht mehr und nicht weniger als das endliche Wiedersehen der geliebten Frau, Beatricens, die, mag sie auch noch so sehr ins Engelhafte erhöht sein, dennoch stets Frau, geliebte Frau bleibt. Ist das Bosheit? Ironie? — Worte, die man einem Dante gegenüber niemals auszusprechen wagt, und die sicherlich, in allzu scharfer Betonung vorgebracht, falsch klingen würden; allein es ist ebenso gewiß, daß die Aufrichtigkeit seines Empfindens, das Unwillkürliche seiner Regungen, seine dichterische Wahrhaftigkeit sich gegen jedes Vorurteil bestimmter Zielsetzung empören und höchst unvermuteten Lagen, den zartesten seelischen Abschattungen und ihren Gegensätzen, die zuweilen einen Wechsel von Ernst und Scherz darstellen, Form und Gestalt verleihen.

So scheint sich in der Anziehung durch so mannigfaltige Schauspiele die Aufmerksamkeit auf so viele und so anmutende Gedanken und Unterredungen jenes bewundernde und freudige Gefühl verloren zu haben, das die ersten Gesänge des *Fegefeuers* atmen, das Gefühl des Reisens, der trotz der mühseligen Besteigung eines

steilen Berges erquickenden Fahrt; oder es meldet sich nur in flüchtigen Zügen wieder, so vor dem öden Alpensteig »in fahlgefärbtem, steinigem Geklüft«, oder wenn wir, von den Strahlen der sinkenden Sonne, »in Abendgluten leuchtend«, getroffen, uns mit den Händen die Augen schirmen müssen, oder wenn man wieder die Sonne erblickt, nachdem der Rauchwall überschritten, die Sonne, die durch feuchte dicke Nebel schwach hindurchleuchtet, oder endlich wenn am Himmel der schon im Abnehmen begriffene Mond erscheint, »gleich einem Kessel anzusehen von Glut«. Voll kehrt aber diese Empfindung wieder, als der Gipfel des Berges erreicht ist, der Ort, wo sich einst das irdische Paradies befunden hat. Virgil, Statius und Dante — es naht der Abend — rasten an einem bestimmten Punkte und strecken sich auf den Felsstufen hin wie eine ruhende, vom Schäfer bewachte Herde; jenseits, zwischen den aufragenden Felsen, sieht man nur ein Stückchen Himmel, aber in diesem Streifen, da leuchten die Sterne größer und klarer als gewöhnlich. Beim Sonnenaufgang dringt Dante begierig in den »göttlichen, lebend'gen dichten Forst«.

Was bedeutet nun dieser liebliche Wald, wo dem Dichter ein schönes junges Weib erscheint, ganz allein, singend und Blume zu Blume wählend? Nicht wenige Kritiker haben an der weltlichen Färbung des Gemäldes Anstoß genommen, an den Vergleichen mit Proserpina und Venus, da sie sich nicht nur zu dem allgemeinen

Gedanken der Dichtung Dantes, sondern auch zu der besonderen hier dargestellten Lage übel schickten. Nur begreift man in Wahrheit nicht, weshalb sie erst an diesem Punkte ein Ärgernis solcher Art empfinden, zu dem noch zahlreiche Stellen in den bis hieher gelesenen Gesängen reichlichen Anlaß hätten geben können, immer vorausgesetzt, daß man in der *Komödie* sucht, was nicht in ihr vorhanden ist und das, was in ihr ist, verschmäht: etwas, was wir für unsern Teil nicht tun wollen. So wollen wir denn auch hier diese Terzinen, etwa zwanzig, über Matelda als eine der vielen — aber auch als eine der schönsten — Verkörperungen des Reizes ansehen, der den Menschen treibt, sich zauberhafte Landschaften, von zauberhaften Frauengestalten belebt, in der Phantasie zu schaffen. Zahllose solche Gärten, Wäldchen, Haine, Wiesen, schöne Schäferinnen und Mägdlein, Blumen pflückend, tanzend und singend, hatte man noch neuerdings in der provenzalischen und italienischen Lyrik gehabt; Dante nimmt das herkömmliche Motiv auf, entwickelt es mit großem Anteil zu einer neuen Form von erlesenster Vollendung, in der der Zauber von Jugend, Schönheit, Liebe, Lachen in jedem einzelnen Bilde sich geltend macht (»wie sie die Augen hob, beglückte mich« . . .; »vom rechten Ufer lachte sie herüber . . . vielfarb'ge Blumen mit den Händen pflückend« . . .; »Gleich einer Frau, die singt von Lieb' beseligt« . . .). Das ist alles: denn schon im zweiten Teile dieses Gesanges übt Matelda das Amt der Lehrerin aus

(obwohl das »Corollar« das sie zuletzt noch aus »freien Stücken« hinzufügt, wie eine neckische Berichtigung und zugleich Bestätigung der von den beiden römischen Dichtern geglaubten Traumbilder vom goldenen Zeitalter klingt; deren Lippen kräuselt, bei dieser Erklärung, ein Lächeln); sie erscheint dann zu andern ernsthaften, mehr oder weniger sinnbildlichen Pflichten berufen, die mit der dichterischen Eingebung, der sie entsprang und in der sie zuerst aufgetreten war, nichts mehr zu tun hat. Man wird sagen, daß Dante manche größere Eingebungen als diese hier gehabt hat; aber worauf es ankommt, ist, daß er eben auch diese hatte, und daß sie schön ist, von der ihr eigentümlichen Schönheit und Anmut. Auch eine gewisse Künstlichkeit, die man in der Darstellung des lieblichen Ortes und noch mehr der schönen Frau bemerkt, in ihrem ganzen Gehaben, bei jedem Schritt, jeder Gebärde, ist in diesem Gemälde vollkommen am Platze, weil sie gerade das Angenehme in seiner allgemeinen Eigenschaft ausdrückt, als Genuß an der schönen Natur und an dem schönen Frauenwesen, zwei Empfindungen, die sich gegenseitig heben und in dem einheitlichen Ausdruck einer irdischen Seligkeit verschmelzen.

Während der Dichter mit Matelda selbander dahinschreitet, hört er ein Tönen und erblickt im Hintergrund des Waldes ein angezündetes Feuer; dann wird das Tönen klarer, als Gesang, und jenes Feuer läßt sich deutlicher als das von sieben brennenden Kandelabern unterscheiden, hinter denen vierundzwanzig

Greise, paarweise, singend einherkommen. Nachdem sie vorüber sind, nähern sich vier Tiere, jedes mit sechs Flügeln, über und über mit Augen übersät, und zwischen ihnen ein von einem gold-weiß-roten Greifen gezogener Wagen; drei Frauen tanzen an seiner rechten Seite, die eine rot, die zweite grün, die dritte schneeweiß, und zur linken vier in Purpur gekleidete; ihre Anführerin hat drei Augen auf der Stirne. Auf diesen festlichen Zug folgen zwei Alte, der eine in der Tracht eines Arztes, der zweite mit einem Schwert in der Hand, hierauf vier andere von schlichtem Aussehen, und endlich noch einer, der schlafend, »mit scharfsinnigem Gesichte« einhergeht. Als der Zug hält, erscheint auf dem Wagen unter einer Wolke von Blumen eine weiß verschleierte Frau, mit einem Ölzweig bekränzt, in grünem Mantel und feuerfarbenem Kleide, Beatrice, die das Wort an Dante richtet, ihn tadelt, ihn veranlaßt, seine Sünden zu beichten, zu bereuen, ihn in den Fluß des Vergessens, den Lethe, eintauchen läßt, und sich ihm dann enthüllt. Der Zug wendet hierauf um, Beatrice steigt vom Wagen, der Greif bindet ihn an einen entblätterten Stamm, der sich sogleich mit neuem Laub bedeckt; unter ihn setzt sich Beatrice, von ihren Frauen umgeben. Plötzlich stürzt ein Adler vom Himmel, reißt die Rinde, die Blätter und die jungen Blüten des Baumes herab und beschädigt den Wagen; indessen bricht ein Fuchs ein, den Beatrice verscheucht, worauf der Adler abermals herabstürzt und das Wageninnere mit seinen

Federn bestreut: aus der Erde steigt ein Drache, der einen Teil des Wagens zertrümmert und fortschleift, der Rest bedeckt sich mit Gras. Hierauf treibt dieses Bruchstück drei Köpfe mit zwei Hörnern und vier mit einem hervor: auf dieses Ungeheuer läßt sich eine Dirne nieder, die ein Riese küßt und eifersüchtig bewacht; da sie die Augen behend umherschweifen läßt und den Dichter ansieht, schlägt sie der Buhle erbärmlich, macht dann das Ungeheuer los und flieht auf ihm mit ihr durch den Wald. Beatrice verkündet nunmehr dem Dichter die Ankunft eines Boten Gottes, der die beiden Gottlosen, die Dirne und den mit ihr frevelnden Riesen, erschlagen wird.

Man hat diese Szenen in den letzten Gesängen des *Fegefeuers* einem kirchlichen Schauspiel oder einem *auto sacramental* verglichen; und darin liegt etwas Wahres. Aber diese Art Darstellungen, die wunderbaren und seltsamen Gestalten, die hier auftreten, die Handlungen, die sie vollbringen, die Ereignisse, die vorfallen, dienen, indem sie die Einbildungskraft erregen, dazu, die Aufmerksamkeit zu fesseln, auf daß der Geist eine Lehre oder eine Ermahnung empfange, die dann von den Inschriften, die die Figuren begleiten, von den Reden, die ihnen in den Mund gelegt werden, oder den Erläuterungen, die fast wie in einem erklärenden Text dargeboten sind, dem Verständnis nahegebracht werden. Die Bilder haben demnach in diesem Falle nicht unmittelbaren poetischen Wert, sondern sie sind Zeichen und Mittel für etwas

anderes; ungefähr so wie dies jetzt noch (wobei wir die Spuren kirchlicher Schauspiele, die heute noch bei den Festen rückständiger Örtchen auftauchen, ganz beiseite lassen) in den illustrierten Abc-Büchern für Kinder vorkommt, wo zu Seiten jedes Buchstabens ein auffälliges Bild steht, das dadurch, daß es die Neugier erweckt, Anlaß gibt, den Buchstaben zu lernen und ihn fest dem Gedächtnisse einzuprägen. Mangelt aber die Erklärung, mangeln die Inschriften und Sprüche, so ist das, was man erblickt, nur ein einfacher Mummenschanz oder eine Folge abenteuerlicher Bilder, untereinander wenig oder gar nicht in Zusammenhang, ohne irgendeine äußere oder innere Bedeutung. Im vorliegenden Fall fehlt denn auch die Erklärung, das heißt Dantes Erläuterung selber; so läßt sich der Sinn dieser Darstellung wohl ungefähr oder im ganzen angeben (Geschichte der Kirche), auch an ein paar Einzelheiten klar erkennen (die Dirne und der Riese, die römische Kirche und den König von Frankreich bedeutend), aber es ist ein eitles Unterfangen, ihn in jeder Kleinigkeit ausfindig machen zu wollen (in Beatricens Augen, die auf ihn gerichtet sind, spiegelt sich der Greif »mit diesen, bald mit jenen Schaugebärden«: Soll das bedeuten, daß die Theologie, Jesum betrachtend, ihn bald als Gott, bald als Menschen ansieht, oder etwas anderes?); so daß der Schluß nahe liegt, den einige Kritiker auch wirklich gezogen haben, dieses Zeug, das uns Dante hier auftischt, sei zur Hälfte unpoetische Allegorie, zur andern unpoetischer

Mummenschanz. Wenn aber der Vergleich mit dem Kirchenschauspiel und dem *auto sacramental* auch etwas Richtiges enthält, so trifft er gleichwohl nicht durchaus zu, ist vielmehr im Innersten unwahr; denn hier schafft der Dichter nicht als solcher, sondern (der Unterschied ist wesentlich!) er wiederholt und ahmt nur die Wirkungen eines kirchlichen Schauspiels nach, dem er beiwohnt und an dem er teilnimmt.

Mit andern Worten, das kirchliche Schauspiel ist hier zum Stoff hinabgedrückt; mag es nun in seiner verborgenen Bedeutung klar oder unklar sein oder zum Teil dunkel, zum Teil klar, das was vorherrscht, ist die Empfindung des Dichters, vor dessen Augen sich einige der zahlreichen Bilder voll geheimnisvollen Sinnes entrollen, mit denen die Geister durch die biblische und kirchliche Literatur sowie durch die kirchliche Kunst vertraut waren.

Daher die besondere Poesie, die man in diesem Teile des Gedichtes fühlt und genießt, die sich dem frostigen Allegorienwesen entzieht, eben weil sie nicht der Allegorie dient, sondern diese voraussetzt und mit ihr nach Gutdünken schaltet. Allegorisch und undichterisch wird ein Gemälde sein, wenn es seinen Leitgedanken nicht in sich selbst trägt, sondern in gewissen Vorstellungen findet, für die es das herkömmlich festgelegte Zeichen bildet; ein anderes wird aber nicht mehr undichterisch, das heißt nicht mehr allegorisch sein, wenn es das erste als seinen Stoff aufnimmt und den Eindruck schildert, den es auf den Künstler hervorgebracht hat.

Dante weist hier ausdrücklich auf seine Quellen und Gewährsmänner hin: »Doch lies Ezechiel . . .«, »Johannes ist mit mir.« Dante bewundert als Künstler die Erscheinungen, die ihm offenbaren: »nicht solche Wagen zum Triumph beschied Rom dem Augustus noch dem Afrikaner, ja, arm erschiene dem, der diesen sieht, Sols Wagen . . .«; er hüllt sie in Farben und Klänge ein: »Sieh, gleich durchlief von allen Enden ein schnell entstandner Glanz den großen Hain . . . Und durch die Luft rann süßer Klang . . .«

Vor diesem Schaugerüst apokalyptischer Herkunft und Prägung entwickelt sich, wie die Erklärer einhellig betont haben, das menschliche Drama; das heißt, mitten in dieser Poesie findet sich eine andere, zu deren Verständnis man ebenso von jeglichem allegorischen Sinn absehen, vergessen muß, was Beatrice sinnbildlich bedeutet, gleichwie Virgil, den der Dichter plötzlich nicht mehr an seiner Seite findet, hier nicht die menschliche Vernunft oder etwas anderes der Art ist, sondern eben jener Virgil, den er und wir zum Führer und Genossen der Reise gehabt haben, dessen Gestalt mit allen den bisher erfahrenen Eindrücken und Gefühlsregungen innigst verbunden ist; so empfinden er und wir einen Riß im Herzen, sobald wir bemerken, daß er verschwunden ist, daß wir ihn verloren haben. Ebenso ist Beatrice nichts anderes als die in frühester Jugend geliebte Frau, das Ideal, um das und in dem sich alle andern Ideale erhöht haben, die der Großmut, reinen Lebens, der Glückseligkeit,

der Liebe und Güte, edler Werktätigkeit, erhabener Religion. Dann aber ist dies Ideal von uns geschieden, das Schicksal, der Tod oder unsere Schuld hat es uns genommen, unser Leben ist anderen Idealen, beschränkten, untergeordneten, wechselnden und einander ablösenden, nachgejagt; von Trieben geleitet, die sich nacheinander in gewaltsamer Weise entwickelt und zur Geltung gebracht haben, je nachdem wir Zufällen mancher Art unterlagen, der Gesellschaft, in der wir uns befanden, den Ereignissen, die uns trafen, der Folgerichtigkeit der Leidenschaften, die uns mitrissen. Und nun, als uns Sattheit, Überdruß, Gewissensbisse überfallen, als wir uns von den Giften, die unsere fieberhafte Tätigkeit und Leidenschaft selbst in uns entwickelt hatte, durchseucht fühlen, kehrt jenes Ideal, je weiter wir uns von ihm verirrt und entfernt haben, desto stärker vor unsere Sinne: uns, die wir verändert und müde sind, in seiner Unverändertheit, ja in der unterdessen abgelaufenen Zeit, sowie durch den Abstand, der nunmehr zwischen ihm und uns liegt, noch schöner, lebendiger, glänzender geworden. Wir erkennen es wieder und senken das Haupt in Schmerz und Scham; aber auch es erkennt uns wieder, tadelt, bemitleidet uns, schickt sich an, uns zu trösten und aufzurichten, da es sich trotz allem uns verbunden fühlt, da es unser war und sich noch immer als uns zugehörig empfindet, in dieser unserer Angst und Scham selbst, in unserer Verirrung, in der es uns verstrickt und hilflos umhertappend sieht.

Da sich die Lage demnach ganz anders gestaltet hat, ist Beatrice, so wie sie hier keine Allegorie ist, auch nicht einmal die Beatrice der Jugendgedichte und des jugendlichen Erbauungsbuches, sie ist eine Erscheinung, die die Geschichte der einstigen Beatrice in sich trägt, eine Vergangenheit, die ihr mit dem Fortbestehen des Namens einen Heiligenschein von Erinnerungen verleiht, jedoch neu, feierlich, streng, weise, wissend und dennoch liebevoll ist. So wie Dante nicht in der Weise wie früher wiederlieben kann, so vermag auch sie ihn nicht zu lieben und zu betrachten wie einstens: in beider Herzen lebt sicherlich die Liebe, aber sie ist nunmehr ganz anders gestimmt: Dante steht wie ein Untertan vor ihr, die er in Jugendjahren geliebt und die nun eine Königin geworden; in seiner Liebe ist, trotzdem er liebt, kein Wagnis der Liebe, sondern das Bewußtsein seines geringen Wertes. Beatrice aber findet einen Mann vor sich, den sie liebt, zu gleicher Zeit aber auch einen verirrten und schwachen Sohn; sie liebt ihn und erweist sich zugleich mütterlich, mütterlich in der Sorge um ihn, mütterlich in dem Unmut, den sie ihm zeigt. Alle Jugendträume kehren mit ihr wieder, schöner als jemals; sie kehren wieder in jener schimmernden und hoheitvollen Erscheinung, verhüllt und dennoch durch den weißen Schleier hindurch erkannt; der erste Augenblick gehört dem Vorwurf, den sie macht (einem Vorwurf, der sich noch früher in ihrer Gegenwart selbst als im Reden erweist), sowie der schmerzlichen Spannung; bis endlich ein mitleidiges

Wort von der andern Seite diese Spannung löst, den Schmerz überfließen macht, wohltätige Tränen hervorquellen läßt, und das ganze Wesen sich der süßen Liebeswonne dieser Augenblicke hingibt. Die zweite Zeitspanne ist ruhiger, sie ist der Erinnerung geweiht; die Hoffnungen, die Versprechen und guten Anstalten von einst ziehen vorüber, und im Gegensatz dazu die Verirrung, die aber doch nicht derart war, daß sie ursprüngliche Naturanlage zu nichte gemacht hätte, das, was wieder zum Leben erwachen wird und schon in diesem Augenblick sich regt. Der dritte Augenblick fordert und erhält die Beichte, furchtsam gestammelt, wie von einem, der davor zurückschrickt, seinen Sinn auf die beschämende Grobschlächtigkeit seines Vergehens zu richten: er schließt mit einem so durchdringenden Stich der Reue, daß der von so vielen Erschütterungen heimgesuchte Mensch ohnmächtig hinsinkt, und während dieser Ohnmacht durch Beatricens Freundin in die lautere Welle des Flusses der Vergessenheit getaucht wird. Kurz darauf, als Dante das Mysterium des Wagens geschaut, Beatricens Weissagung gehört und seine Sendung empfangen hat, da kann Beatrice, als die Rede abermals auf seine Verfehlung kommt und Dante sich keiner Schuld, keines Irrtums, in den er jemals verfallen, mehr zu erinnern weiß, dies auch arglos bekennt, ihm endlich gütigen Blickes zulächeln und erwidern: – Erinnerst du dich deß nicht mehr, so magst du dich doch erinnern, daß du aus dem Lethefluß getrunken hast! –

V.

DAS »PARADIES«



Diese Figuren und Szenen, liebevoll, zart, schwermütig, anmutsreich, lösen sich allmählich auf und verschwinden endlich vollständig im dritten Teil, der dritten und letzten großen Sammlung von Dantes Lyrik aus seiner Reifezeit.

Beatrice übernimmt jetzt die Rolle Virgils als Führerin, Berichterstatterin, Erklärerin. Dante hat sie wiedergefunden und gleich darauf wieder verloren, insoferne sie Ideal und Ausdruck seines Herzens ist: das Drama der Liebe verstummt vor der großen Aufgabe, mit ihr von Stern zu Stern aufzusteigen, um alles zu sehen, zu hören, zu lernen. Allein es bleibt nicht so weit stumm, daß die Neigung nicht da und dort wiedererwachte oder aufleuchtete. Beatrice ist in ihrer belehrenden und darlegenden Rolle zuweilen wie eine ältere Schwester aufgefaßt, die ihren Lehrgang durchgemacht, ihr Zeugnis und ihren Preis erhalten hat und nun den jüngeren Bruder unterrichtet, der noch weit zurück ist, in Ungewißheit schwebt, von Zweifeln, Vorurteilen, falschen Begriffen heimgesucht und gequält wird und zuweilen arge Verstöße macht. Dem allem antwortet sie, indem sie sich zu ihm wie zu einem fiebernden Kinde wendet, bald mit Nachsicht, bald mit einem Lächeln über sein »Knabenwähnen«, seine kindischen Gedanken, und ihn selbst geduldig in die Lehre nimmt. Sie ist wunderherrlich, strahlend vor Schönheit, ist die süße Führerin »die lächelnd in den heil'gen Augen glühte«; und die doch stets »den Blick gen Himmel« gerichtet hält: sie zu

betrachten ist Freude, Verzückung. Sie weiß es auch und freut sich zuweilen mit weiblicher Anmut darüber: »Besiegend mich mit eines Lächelns Lichte sprach sie zu mir: Horch auf und schau dorthin, nicht nur in meinem Aug' ist's Paradies.« Ein andermal wohnt sie der Offenbarung himmlischer Geheimnisse und göttlichen Zornes an, ganz wie eine Frau von Fleisch und Blut, voll weiblicher Furcht: der Himmel färbt sich rot, während die Strafrede des heiligen Petrus losbricht, ihr Antlitz verändert sich, sie erblaßt: »Gleichwie ein ehrbar Weib, das seiner sicher verbleibend, dennoch, hört's von fremder Schuld, von Furcht befallen wird.« Zum Schlusse löst sie sich eilenden Fluges von Dantes Seite, um ihren Sitz unter den Seligen wieder einzunehmen; er sieht sie dann wieder, vom Lichte Gottes umstrahlt, »das sie als Kron' umgab, die ew'gen Strahlen aus sich widerspiegelnd«, und richtet an sie ein Dank- und Bittgebet; so weit von ihm entrückt, sieht sie ihn noch einmal lächelnd an, und versenkt sich dann wieder in Gott: »Zur ew'gen Quelle wandte sie sich wieder.« Die mystische Idee, die in der Lyrik des neuen Stils noch an der Oberfläche oder gedankenhaft verblieben war, wird hier dichterisch lebendig; die Erhebung, der Übergang von der sinnlichen zur geistigen Liebe, vom Irdischen zum Himmlischen, vollzieht sich in Wahrheit: das eine ist nichts als die Verkündigung des andern, wird von diesem aufgehoben und stirbt in ihm, den letzten Abschiedsstrahl entsendend.

Zu Beginn dieses Teils tritt uns noch die eine oder andere Gestalt entgegen, die zu der Familie derer im Fegefeuer gehört: Piccarda, die Schwester Foreses, für die Dante eine brüderliche Liebe gehegt hatte, als ein zart gebrechliches Geschöpf voll Güte und Leid, vom Sturm der politischen Leidenschaften jener Zeit entwurzelt und fortgerissen. Sie war eine Klarissin, aber gewaltsam aus ihrem Kloster entführt und zur Heirat gezwungen worden; wie sie aber in ihrem Herzen stets die Braut Christi verblieben, so ist sie auch hier noch immer ein sanftes Nönnlein, das neben andern schwesterlichen Seelen durch die kristallen leuchtende Sphäre flimmert, kaum in den Umrissen deutlich, wie verschwimmend, gleich »auf weißer Stirn die Perle«. Ihr Wort klingt froh, fast lustig, mit lachenden Augen gesprochen, in der Freude der reinen, in Paradieseswonne schwebenden Seele, den alten Freund wiederzusehen. (»Nicht wird dir höhere Schönheit mich verhüllen .. sieh her . . . ich bin Piccarda«); sie antwortet rasch und zutraulich, wie es billigen Fragen gegenüber am Platze ist, und so lächelt sie, ähnlich wie Beatrice, doch etwas anders, mit liebenswürdiger Nachsicht über die Fragen, die ihr Dante, noch unerfahren im himmlischen Reiche, stellt, bevor sie erwidert: »ein wenig lächelten die Schatten hier«. Das Ordenshaus, aus dem sie geraubt wurde, ist für sie das »süße Kloster«; auf eine ihrer Genossinnen hinweisend, nennt sie den Nonnenschleier, der ihr Haupt verhüllte: »Der heil'gen Binden Schatten«:

idyllische Bilder, einem heiligen Idyll entstammend. Sie vermag es nicht über sich, ein allzu starkes Wort zu gebrauchen, als sie den an ihr verübten Frevel berührt; die ihn vollbrachten, waren nicht sowohl Verbrecher als Menschen, »im Bösen mehr erfahren denn im Guten«. Ihr vielgestaltiges und stürmisches Leben der Nonnen-Gattin erschließt sich ganz in einem Seufzer der Qual über diese Vergangenheit: »Wie drauf mein Leben war, das weiß nur Gott!« Das an Verzicht und freudigen Gehorsam gewöhnte Nönnlein ist das gleiche auch jetzt, in der andern Welt, vor Gottes Angesicht geblieben: »Bruder, hier stillt die Kraft der Lieb' und Güte jedweden Wunsch und völlig g'nügt uns dies und nicht nach anderem dürstet das Gemüte.«

Zur selben Familie von Seelen gehört, obwohl flüchtiger gezeichnet, Romeo, die verkannte Tugend, die sich durch ihren herben Verzicht zu erkennen gibt und um so heller strahlt, je kummerreicher und mühseliger ihr irdisches Leben, das eines armen alten Bettlers, gewesen ist. Weiterhin spricht Karl Martell, der junge Fürst, den Dante sehr geliebt und auf den er große Zukunftshoffnungen gesetzt hat, die Schwermut einer großartigen und wohltätigen Königshoheit, die, noch bevor sie zur Macht gelangen konnte, geknickt worden ist. Ist dann noch Cunizza erwähnt worden, die große Liebende, die Sünderin um Liebe, die *magna meretrix* der Chronikenschreiber, aber guten Herzens und wohltätig, mit der man nicht strenge ins Gericht gehen kann, die selbst

gegen sich nicht allzu streng zu sein scheint und sich »die Ursach' ihres Loses« zubilligt, da sie nicht allein mit der göttlichen Gerechtigkeit zufrieden, sondern (wäre man fast versucht zu sagen) sogar geneigt ist, von vorne zu beginnen, um dieses Maßes der Gerechtigkeit teilhaft zu werden; — so wird man so ziemlich alles beisammen haben, was der dritte Teil an menschlicher Lyrik enthält — »menschlich«, wohlverstanden, im landläufigen Sinn dieses Wortes —, die in den beiden andern Teilen so reichlich fließt. Am Schlusse des Paradieses steht noch die Gestalt eines Greises, gleichsam eines wohlwollenden und frohgesinnten Cato, der heilige Bernhard, dessen Anblick allein schon tröstlich wirkt: »auf Aug' und Wangen glänzte gleicherweise, so Güt' als Freude — fromm war Art und Tun wie's Vätern ziemt in lieber Kinder Kreise.« Er ist so froh-gütig, daß er bloß durch diese seine geistige Heiterkeit Dantes Augen auf die Schau des großen Gotteslichtes zu lenken vermag: »und lächelnd winkte Bernhard mir, daß sich Mein Auge nun empor zum Höchsten richte . . .!« Wir sind alle diesen teuren Greisen schon im Laufe unseres Kinder- und Jünglingslebens begegnet, und sie haben uns so viel Schönes und Hohes, für uns Neues gezeigt, daß sie uns mit staunender Freude erfüllten.

Die Reise geht weiter und gestaltet sich in der Art, wie sie ins Werk gesetzt ist, so wundersam, wie dies in den voraufgehenden Teilen nur stellenweise der Fall ist. Der Dichter erzählt, seinen Bericht fortsetzend, wie er in

Beatricens Augen blickend, die fest auf die ewigen Dinge geheftet sind, sich unversehens in den Feuerkreis erhebt: ein Wunder, das sich einmal ums andere, beim Aufstieg von Sphäre zu Sphäre wiederholt. Er steigt wirklich empor, mit Seele und Körper, gezogen von einer Kraft, die ihn leicht und behend wie den Blitz macht, so daß er nicht der Bewegung, sondern bloß der Ortsveränderung inne wird und diese sich ihm Zug um Zug in der immer mehr erhöhten Schönheit seiner Führerin angekündigt. Zuerst, im Mondeskreise, hat er die Empfindung, als dränge er in eine Wolke ein, »dicht, leuchtend, fest und glatt« gleich einem in der Sonne funkelnden Diamanten, und von ihr aufgenommen zu werden, wie das Wasser, ohne sich zu öffnen, einen Lichtstrahl aufnimmt. Dann gelangt er in immer stärkeres Licht, in Fluten von Licht, in denen noch stärkere Lichter hervortreten; aus diesen und aus jenem erklingen wundervolle Gesänge, er hört hohe Lehren, Mahnsprüche und Weissagungen, bis er zuletzt in das äußerste Licht der dreieinigen Gottheit gelangt, in der die Reise zum Abschluß kommt. Die Empfindung, die diese Fahrt durch die Welt des Lichtes und der Töne begleitet, ist die einer Trunkenheit in Freude und Genuß, zugleich körperlicher und geistiger Art, denn Licht und Klänge, Heiligkeit der Seelen und Gerechtigkeit, göttliche Güte und Erhabenheit wirken zusammen, um einen Taumelzustand hervorzubringen, Sinne und Geist trunken zu machen. Der Ton der Schilderung wird zum bewundernden Ausruf, wird schwärmerisch,

verzückt. »Ein Lächeln schien zu sein des Weltenalles das was ich sah, drum zog die Trunkenheit durch Aug' und Ohr im Reiz des Blicks und Schalles. O Lust! o unnennbare Seligkeit! O friedenreiches, lieberfülltes Leben! O sichrer Reichtum sonder Wunsch und Neid!« Es ist die allgemeine Stimmung des letzten Teils, die allen übrigen zugrunde liegt und sie in sich faßt.

Mitten in diesem Fluten und fortwährendem Anschwellen von Licht über Licht, mitten in dieser Trunkenheit, gibt der Dichter gleichwohl seine Haltung als guter, wißbegieriger und aufmerksamer Reisender, als Beobachter und Schilderer nicht auf; sein Blick wird (wie er selbst an einer Stelle sagt) »nicht geblendet«, sondern »konnte ganz erfassen, das Wie und Wieviel dieser Heiterkeit«; er prüft alles sorgsamen Geistes, weil er daran denkt, was er späterhin über diesen Stoff niederzuschreiben haben wird: gleich einem Pilger, der die Heilstätte, der er sich verlobt, erblickt und »hofft, davon einst andre zu belehren«. So schildert er denn genau die wunderbaren oder seltsamen Schauspiele von Licht und Flammen, die zu betrachten ihm vergönnt ist; und um sie klar und faßlich wiederzugeben, greift er zu Vergleichen mit gewohnten und vertrauten Dingen. Ein Reif von »mehrern Strahlen« durchdringenden Glanzes, der sich vor ihm ordnet, dreimal »kreist und ertönt«, wird durch das Bild eines Reigens von Frauen versinnlicht, die tanzend eine Ballade singen und innehalten, nicht um zu enden, sondern schweigend lauschen, um den

Kehrreim von den Lippen der Anführerin zu vernehmen und ihn, den Ringeltanz wieder anhebend, zu wiederholen. Nachdem diese Lichter ihren Gesang vollendet haben, stehen sie jedes an der Stelle, wo sie sich vorher befunden, still, der Kerze gleich im Leuchter. Von den beiden Armen eines leuchtenden Kreuzes her sowie von oben nach unten bewegen sich Lichter und funkeln stark auf, wenn sie sich an der Kreuzung begegnen: so wie man im Sonnenstrahl, der durch verschlossene Läden dringt, gerade und krumm, rasch und langsam, stets wechselnden Anblicks die kleinsten Körperteilchen, die in der Luft schwebenden Stäubchen tanzen sieht. Eine andere Reihe von Lichtern ordnet sich in der Gestalt eines feurigen Adlers und vereinigt ihre Stimmen derart, daß sie wie eine einzige aus dem Adlerschnabel hervordringen; das Tongeräusch, das zu deutlichem Gesang wird, während es durch den Hals des wundersamen Vogels emporsteigt, »als wär' er hohl«, wird dem Klang verglichen, der am Halse der Zither sich bildet, oder dem Hauch, der durch die Tonlöcher der Schalmei dringt. Zwei der Lichter, zwei Seelen, die die Braue des Adlers bilden, lassen, während dieser in seiner Rede ihrer besonders gedenkt, bei seinen Worten ihre Flammen aufzittern, so wie »ein guter Zitherschläger gutem Sänger der Saiten Schwirren sorglich folgen läßt«, ja, mit einem weiter angefügten Vergleich heißt es: »so wie der Augen Aufschlag sich vereint«. Andere Lichter ordnen sich wieder zu Kreisen gleichen

Mittelpunkts, um den Beschauer gleich um »festen Pol« tanzend und stark aufleuchtend »nach Kometenart«, mehr oder weniger schnell, je nach der Stufe der Seligkeit; der Dichter vergleicht sie den Rädern eines Uhrwerks, die so kreisen, daß dem Betrachter das erste »zu ruhen scheint, zu fliegen da das letzte«. Die Engelscharen steigen in der Rose der Heiligen auf und nieder, wie Bienenschwärme, die sich auf Blüten setzen, dann zu ihrem Stock fliegen, um den Honig abzulegen, und wiederkehren, um sich von neuem auf den Blumen niederzulassen. Zuweilen läßt sich dieses Verfahren, das die Himmelsschauspiele sinnenfällig zu machen bestrebt ist, in seiner mühsamen Ausarbeitung überraschen. Es versuche (sagt der Dichter), »wer recht zu verstehen wünschet«, sich fünfzehn der größten Sterne, dazu die sieben des großen Bären und die zwei des kleinen vorzustellen, angeordnet zu je zwölf in zwei Himmelszeichen, sich in zwei Kreisen bewegend, der eine vorne, der andere rückwärts, »so wird er gleichsam einen Schatten haben des wahren Sternbilds und des Doppelreigens, der um den Punkt sich drehte, wo ich stand«. Andere Male schreckt er nicht vor den ungeschminktesten Bildern der Wirklichkeit zürück: von einer Seele, die sich in ihrem Licht verbirgt, sagt er, sie gleiche »dem Tier, in seine Seide eingesponnen«, dem Seidenwurm in seiner Puppe; Vater Adam, der in seiner Lichthülle umherschlägt, während er sich bereitet, auf die Fragen zu antworten, wird mit der Erscheinung eines Tieres

verglichen, das, von einem Tuche überdeckt, sich darunter abmüht, während die Decke der heftigen Bewegungen folgt, mit denen es sich zu befreien strebt.

Diese Licht- und Tonschauspiele haben außer ihrem buchstäblichen und dichterischen Sinn aber noch einen andern, lehrhaften, wie ihn ebenso die Qualen der Hölle und die Bußen des Fegefeuers besaßen. Nur sind in diesem dritten Teil der *Komödie* die beiden Bedeutungen viel weniger scharf von einander geschieden als in den beiden ersten und neigen viel mehr dazu, ineinander überzugehen. Der Gedanke der Seligkeit des Paradieses beschränkt den Dichter auf sehr wenige, ja fast nur auf eine einzige Bilderreihe, seine Palette auf eine Farbe, die er nur dem Grade nach stärker oder schwächer abstufen und nur in der räumlichen Verteilung abwechseln lassen kann, zuweilen bloß durch die Wahl der Worte und Vergleiche. Daher rührt der Eindruck des Mühsamen, mühsam erreichter Meisterschaft, den der Leser an vielen Stellen dieser Szenen empfängt, die man nicht als natürliche Regung, sondern wie eine Leibesübung bewundert (in der Tat zollen viele, ganz dessen vergessend, was wahre Dichtung heißt, gerade diesen Stellen des *Paradieses* ihre Bewunderung und überbieten sich in Lobsprüchen, deren ästhetische Berechtigung höchst anfechtbar ist): — ein Eindruck von überquellendem Reichtum, der an Armut grenzt, und auch aus einer gewissen Armut entspringt, gleichsam eines Firnisses, mit dem diese überzogen erscheint.

Dieser nicht selten auftretende Eindruck von Dürftigkeit im Überschwang, des Leeren in der Fülle wird von dem wunderbaren, aber verstandesmäßigen, wenn auch naiv ausgedachten Wesen jener Lichter verstärkt, die sich zu Rädern, zu einem Kreuz, einer Rose, einem Adler, einer Leiter, in Buchstaben des Alphabets ordnen und durch Zusammentreten der Buchstaben lateinische Inschriften mit Mahn- und Denksprüchen bilden. Auch weist der Dichter in diesen Paradiesesschilderungen des dritten Teils auf das Bedürfnis hin und erfüllt es im gleichen naiven Sinne, die Wirkung mit verneinenden Hyperbeln zu erhöhen, so zum Beispiel mit der Bemerkung, alle Schönheiten der Natur und Kunst zusammen reichten nicht an »den göttlichen Genuß, der mich umstrahlte«, oder daß die süßeste irdische Melodie, verglichen mit dem Klang der von ihm vernommenen Leier »scheint wie gerißner Wolke Donnerdröhnen«; – endlich mit einem rednerischen, darum aber auch weniger wirksamen Kunstgriff, durch die ständigen Verwahrungen, das, was er geschaut, sei unbeschreiblich, unsagbar.

Zu Beginn verkündet er, am Feuerhimmel habe er Dinge gesehen, »die wiederzuerzählen der nicht vermag, so von dort oben kehrt«, und ruft nicht allein jenen »Gipfel des Parnaß« an, der ihm für die zwei andern Teile genügt hat, die Hilfe der Musen, sondern »beide«, das heißt auch Apollos Hilfe; zum Schlusse spricht er abermals von der Schau, die »jenseits unserer

Rede liegt«; während des ganzen Weges wiederholt er fast bei jeder Gelegenheit, daß er, sammelte er auch »Geist und Kunst und Übung«, doch niemals auszudrücken vermöchte, »was niemals vorzustellen«; daß sein »Erinnern« den »Geist« besiege; daß die Feder das, was er vernommen, »überspringe« und es nicht »niederschreibe«, da die Einbildungskraft es ihm nicht »wiedersage«, daß menschliches Vorstellen, nicht nur die Sprache, vor jenem Gegenstand »allzuviel irdische Färbung« annehme und ähnliches. Das Licht, die Wonne, die er begreifen und darstellen möchte, sind derart rein, vollkommen und heilig, so unumschränkt, daß sie oft zur Unwirklichkeit verblassen, und darum nicht dargestellt, ja nicht einmal gedacht werden können. Gedacht und dargestellt werden kann nur wirkliche Wonne, aus Schmerz sprießend, von ihm durchädert, in ihn zurückkehrend; das Licht, das zugleich Schatten ist, mit ihm kämpft, ihn überwindet und von ihm zum Teile überwunden wird.

Auf der anderen Seite, und als unausweichliche Folge davon, wird die zweite Bedeutung, der geistliche Sinn dieser Darstellungen, fortwährend durch die Darstellungen selbst in Frage gestellt, die, wenn auch vom Begriff umschränkt und geleitet, dennoch eben Darstellungen sein müssen und durch ihr Gewicht hinabziehen. Daher findet sich in so viel Unendlichem auch irgend etwas allzusehr Endliches, ja zuweilen selbst Vertracktes, das sich gerade aus dem Gegensatz zwischen dem Unend-

lichen des Wollens und dem Endlichen der Darstellung ergibt. Dergleichen ist nicht nur in den schon erwähnten Schilderungen der Lichtschauspiele zu bemerken, die mitunter den Eindruck von Festbeleuchtungen und Feuerwerken machen, nicht bloß in jenen aufs äußerste getriebenen Vergleichen der Seele mit dem Seidenwurm oder Adams mit dem Tier, das »unter Decken zappelt«, sondern in allen, auch den zartesten, edelsten, schönsten Vergleichen, da sie sämtlich von der Erde und irdischen Dingen hergenommen sind und, während sie das Schauspiel sinnenfällig machen, doch zugleich seine Idealität verletzen und es darum einigermaßen herabziehen und verstofflichen. Alles in allem, jenes Eintönige, jene Wiederholungen, das Mühsame, Künstliche, Kindische, das man allzustreng im *Paradiese* getadelt, das zu so vielem Kopfschütteln über die Kühnheit des Dichters geführt hat, das als ein Unterfangen dem Unmöglichen gegenüber betrachtet wurde, und das man irrigerweise in einen, dem *Paradies* eigentümlichen und in den beiden andern Teilen nicht vorhandenen Mangel des Stoffes gesetzt hat, dies alles findet sich vielmehr in allen drei Teilen, prägt sich jedoch im dritten gerade in der Darstellung, die als Bühne oder Hintergrund dient, aus: als Verbindlichkeit der lehrhaften Absicht, das heißt dem »theologischen Roman« gegenüber.

Aus diesem Grunde behält man aus der Paradiesesreise nicht die großen sinnbildlichen Schauspiele von Licht und Gesängen in liebkosender Erinnerung, das, was dem

Verfasser die größte Mühe der Erfindung gekostet hat, im Gewebe dieses Teils im Vordergrund steht, unsere Augen noch immer blendet, jedoch im Rückerinnern Gestalt verliert und verschwimmt, wohl aber einige, besondere Gesichte von Schönheit und Freudigkeit, die phantastischen Landschaften oder Stücke von solchen. Man kann es ruhig den Aestheten und denen, die das Erhabene in Pacht genommen haben, überlassen, sowohl über die »architektonische« Schönheit der *Komödie* in Verzückung zu geraten als frostige Schwärmereien über die Großartigkeit und den Zauber dieser Licht- und Klangwelt von sich zu geben; wir wollen statt dessen lieber nach jenen Gesichten besonderer Art suchen. Als Beispiel für sie kann jenes Licht dienen, welches der Dichter erblickt, in Gestalt eines Stromes, leuchtendes Wasser oder Licht, das gleich einem Flusse strömt, in leuchtendem »Glanz« zwischen zwei Ufern, die wundersam in Lenzblüte stehen. Das ist lebendiges Leben; abermals empfindet man hier jenen reinen Sinn für das Lebendige, das wir in so vielen Gestaltungen der *Komödie* gefunden haben, das Geschöpfe und Landschaften beseelt, die höllischen wie die dämmernden und paradiesischen, aber von einer Lebendigkeit, die aus allem dem blüht, was menschliche Sinne als das Frischeste, Zarteste, Süßeste ersehnen und das ewig von höchstem Genuß zu höchstem Genuß fortschreitet: »Es sprühten aus dem Fluß lebend'ge Funken und sanken allenthalben in die Blumen, Rubinen gleichend, die das Gold umschließt.

Dann tauchten sie, wie von den Düften trunken, wieder zurück in jene Wanderflut . . .« Unter den Schilderungen dieser Art im *Paradies* ist diese vielleicht die schönste; aber sicher nicht die einzige.

Häufiger sind es jedoch nicht die unmittelbar geschilderten Schauspiele, denen der Dichter seine wahrhafte Poesie einhaucht, sondern die Vergleiche, durch die er sie erläutern will, in denen er sich behaglich ergeht und noch mehr als in den übrigen Teilen höchst vollendete lyrische Dichtungen gibt. Das *Paradies* ist denn auch tatsächlich voll von ihnen, man erinnert sich ihrer, ohne den Anlaß, dem sie entsprangen, das paradiesische Schauspiel, das sie erklären sollten, im Gedächtnis zu behalten. Wer gedenkt des ungeheuerlichen, aus Lichtern oder Seelen gebildeten Adlers, mit seinem singenden und sprechenden Schnabel oder verweilt mit Neigung bei ihm? Jedermann erinnert sich aber der Lerche »die in die Lüfte steigt, Erst singend flattert, aber dann zufrieden Vom letzten süßen Ton gesättigt schweigt.« Und wer denkt daran, daß es sich darum handelt, das Heraufsteigen des Tones aus dem Körper in den Hals und von da in den Schnabel des Adlers deutlich zu machen, wenn ihm die Terzine in den Sinn kommt: »Mir schien's, ich hörte Murmeln eines Flusses, der klar von Fels zu Felsen niederschäumt, die Fülle seines Gipfelquells erweisend.« Die Paradiesessonne, die tausende von Leuchten entzündet in der Weise, wie es unsere Sonne mit den Sternen macht, spricht nicht zu

unserer Seele; wohl aber versetzt uns der begleitende Vergleich in den Traum einer geheimnisvollen, heiligen Schönheit: »Wie in des Vollmonds heiterklaren Nächten unter den ew'gen Nymphen Luna lacht, die das Gewölb des Himmels ganz besternen.« Die Lichtscheine recken ihre Spitzen in die Höhe, indem sie auf diese Weise die tiefe Liebe, die sie für Maria hegen, zu erkennen geben: aber dieses Züngeln und alle diese Liebe der Seelenleuchten wiegt nicht auf: »das Kindlein, das die Ärmchen streckt verlangend zur Mutter, wenn sie ihm die Brust gereicht . . .«. Die drei Lichter, die die drei Apostel (Sankt Petrus, Sankt Jakobus und Sankt Johannes vorstellen, schließen ihren dreifach einträchtigen Umschwung und brechen ihren Gesang ab; allein dieses Abbrechen gefällt uns weit weniger als das Schifferbildchen, das sich im Gleichnis auftut: »sowie nach Müh'n und schwerem Wogendrange die Ruder, so die Flut durchwühlt, zugleich allsämtlich ruhen bei der Pfeife Klange.« Das andere hehre Rad der Seligen, unter denen der heilige Thomas sich befindet, bewegt sich und läßt Stimme um Stimme von einer Süße ertönen, wie sie außerhalb des Paradieses nicht erhört ist; wohl aber empfinden wir die Süße und Anmut recht wohl, die in dem Vergleich mit der Morgenweckerin, der Uhr, liegt, in der »ein Uhrenrad das and're treibt und zieht, *Tin tin* verklingend in so süßem Tone, daß liebgeschwellt der Geist nach oben flieht.« Ein »aufschimmernder Glanz«, es ist Sankt Johannes, löst sich aus dem Reigen, in

dem er kreist, und tanzt den beiden andern voran; was aber davon haften bleibt, ist nicht das sich Erheben und Vorangehen dieses aufschimmernden Glanzes, sondern: »wie froh aufsteht und geht und in den Reigen die Jungfrau tritt, um Ehre zu erzeigen Der Braut . . .«, sowie Beatrice, die, gleich dieser, den Blick auf die Tanzenden gerichtet hält: »Stillschweigend, unbewegt wie eine Braut.« Die Beispiele ließen sich noch leicht vermehren; es ist jedoch unnötig, da sie ohnehin jeder Leser gegenwärtig hat.

So reich ist diese Poesie, daß sie allenthalben das darstellend-lehrhafte Gerüst der Lichtwelt durchdringt, daß sie jedweden, der sie in sich aufgenommen, der völlig überflüssigen Mühe überhebt, gegen die landläufige Meinung anzukämpfen, dem *Paradies* fehle die poetische Kraft oder es stehe als Dichtung unter dem ersten oder den beiden vorausgehenden Teilen. Es ist ja sicherlich eine von diesen stark abweichende Dichtung, nicht allein darum, weil jegliche Dichtung stets von andern abweicht, das heißt eine besondere Abart vorstellt; sondern auch insofern sie, in ihrem Zusammenhang genommen und im ganzen gesehen — wie gehörigen Orts bereits bemerkt worden ist — ein Antlitz zur Schau trägt, das sie von den beiden andern, gleicherweise aufgefaßt, unterscheidet. In der *Hölle* herrschen die herben und gewaltsamen Empfindungen vor; im *Fegefeuer* die zarten und sanften, im *Paradies* die freudigen und verzückten; die in ihm erklingenden Töne sind denen der beiden

übrigen schlechthin unvergleichbar, und der Kritiker vermag es nicht, ein neuer Paris, einer der drei Göttinnen den Apfel der Schönheit zuzuerkennen.

Es bleibt mithin nichts anderes übrig, als daß man untersucht, wie es öfter, wenn auch ins Blaue hinein, geschehen ist, welchen Personen oder welchem Lebensalter der eine Teil besser zusagt und zukommt als die andern: allein eine Untersuchung solcher Art scheint uns des Ernstes zu ermangeln und wir lassen sie deshalb beiseite.

Im *Paradiese* erhält auch die Seelenschau der Heiligen und Seligen, gleichlaufend mit der der Verdammten und Büßer der beiden andern Teile, ein anderes Gesicht: eine Schau, die bei den Verdammten in Lucifer, bei den Büßern in Beatrice, bei den Bewohnern des Paradieses in Maria, Christus und Gottvater gipfelt. Da die Leidenschaft, die wir die eigentlich menschliche genannt haben, die der Tugend mit Schwachheit gemischt, oder der Schwachheit und Bösartigkeit mit Tugend gemischt, gleichsam schon an der Schwelle des Paradieses erlischt, so kann die neue Schau sich nicht anders als in einer Verherrlichung der »Vollendeten« oder zur Vollendung gelangten entwickeln: der heiligen Kirchenlehrer, der Apostel, der Glaubensstreiter, der weisen Könige und Kaiser, der guten Fürsten und anderer: das heißt als eine Folge von Lobpreisungen. Solche lassen aber nur geringe Abwechslung und mäßige Fülle zu; in der Tat folgen sich im *Paradiese* denn auch die Namen der

Personen, nur von knappen Erläuterungen begleitet, die zu ihrer geschichtlichen Sonderung dienen, zur Erinnerung an dies oder jenes von ihnen vollbrachte Werk, zum Hervorheben einiger Charakterzüge. Justinian ist derjenige, der kraft göttlicher Eingebung aus den Gesetzen »das Unmaß und das Eitle hat verbannt«; Gratian, der Rechtslehrer, »der das eine und das andere Forum stützte«; Orosius, »christlicher Zeiten Anwalt, des Latein für Augustinus eine Quelle war«; Sigier, ein Geist, dem, »ernster Gedanken voll, der Tod nur allzulangsam schien zu kommen«; Joachim, der Abt von Kalabrien, mit »Prophetengeist begabt«; Sankt Jakob, »der Bannerherr, zu dem man unten nach Galicien wallt«; der Evangelist Johannes, »der unserm Pelikan im Schoße lag« und vom Kreuz herab, »zu hoher Sendung ward erwählt«; der erlauchte Heinrich, der Kaiser, der, »um Italien einzurichten, wird kommen, eh' es dessen sich versieht«. Wenn in seltenen Fällen, wie in denen von Heiligen einer jüngsten geschichtlichen Wirksamkeit, Sankt Franziskus und Sankt Dominikus, die Verherrlichung größeren Raum einnimmt, so erhält sie Form und Gang einer Lobrede: einer Lobrede, die von einer Kanzel, hier dem Himmel, aus vorgetragen wird von heiligen Rednern, wie dem heiligen Thomas und dem heiligen Bonaventura.

In ihrer Art sind diese beiden Lobreden nun freilich Meisterstücke; allein man darf nicht mehr hinter ihnen suchen, als mit der Gattung verträglich ist, als die Haltung der frommen Lobrede zuläßt, und man muß das

Künstliche, das sie fordert, mit in den Kauf nehmen. Jene über den hl. Franz beginnt — nach einer Einleitung, die den allgemeinen Sinn des von der Vorsehung diesen beiden Heiligen zugewiesenen Amtes erklärt und den besonderen Vorwurf umreißt — mit der Schilderung der Geburtsstätte der Heiligen, der fruchtbaren Küste, die vom hohen Gebirge her zwischen den Flüssen Tupino und Chiassi sich herabsenkt: es ist das ein Kunstmittel, zu dem der Dichter in den andern Teilen nur selten, hier aber häufig genug greift, und das sich mitunter aus dem Bedürfnis nach geschichtlicher Darlegung herschreibt, häufiger jedoch aus dem nach einem etwas äußerlichen und rednerischen Schmuck. Die Geburt des Helden in diesem Landstrich wird versinnbildet als das Aufgehen der Sonne, Assisi als ein »Orient«. Das Bild setzt sich noch eine Strecke lang fort, verwandelt sich aber dann in das eines Jünglings, der dem Vater ungehorsam, sich in eine Frau verliebt, der vorher niemand gastlich die Pforten geöffnet hatte; die Geschichte dieser Frau oder dieser Idee wird dann durch die Jahrhunderte verfolgt, bis endlich, nachdem durch Hyperbel und Mysterium die Aufmerksamkeit des Hörers gefesselt und der Wunsch nach Aufklärung in ihm geweckt worden, die Namen der beiden Liebenden offenbart werden: Franziskus und die Armut. Hierauf wird ihre Vereinigung wirklich wie die eines glücklichen Paares geschildert, »der Gatten Eintracht, ihre frohen Mienen, und Lieb' und Wunder, und der süße

Blick«, die frommen Gedanken, die sie in jedem Zuschauer erweckten, die Liebe, die jene einst verachtete Frau bei ihrem Vorüberwandeln entzündete, so daß viele barfuß hinter dem Bräutigam hereilen, »weil so die Braut gefiel«: rednerischer Witz. Es folgen die Hauptereignisse aus Franziskus' Leben: das Umherwandern mit seiner Erwählten und den barfüßigen Jüngern; wie sich das demütige Mönchlein dem Papste vorstellt, dem es »königlichen Sinnes« seinen »harten Plan« kundtut; die von Honorius erneuerte Bestätigung des Ordens; das christliche Bekenntnis, gepredigt vor dem stolzen Sultan; seine Rückkehr nach La Verna; sein Tod, wie er den Brüdern als »seinen rechten Erben« seine geliebte Frau empfiehlt, ihnen aufträgt, daß sie »treu ergeben« sie lieben sollten; wie er auf ihrem »Schoße«, das heißt auf der nackten Erde, verscheidet und in ihr, das heißt in der Erde, ohne Schrein bestattet sein will. Auch hier wechseln die Bilder, stimmen nicht gut zu einander, wie es im rednerischen Vortrag zu gehen pflegt, und zielen darauf ab, Fall für Fall die Wirkung zu erzielen, die bei diesem Loblied in frommer Erbauung liegt. Ähnlich beginnt das Loblied auf den heiligen Dominik, nach Wiederholung des Gedankens, der das andere einleitet, mit der Schilderung des Geburtsortes des Helden: einer zugleich physischen wie politischen Beschreibung, beflügelt von Poesie (wie dies auch von einigen Stellen des vorhergehenden Lobgesanges gilt); es berichtet von einem neuen Ehebündnis, in dem die Frau der Glaube

ist, und sucht die Wortbedeutung des Namens des Helden und seiner Eltern zu enträtseln. Beide Lobreden weisen einen Schluß oder einen Zusatz praktischer Art auf, nämlich den Tadel gegen die entarteten und verderbten Nachfolger und Vertreter der von den beiden Heiligen gegründeten Orden, der Franziskaner und Dominikaner der Gegenwart. Die literarische Form der Lobrede wandelt sich in ein überaus hohes Gebet in der Rede des letzten Gesanges, als Sankt Bernhard mit würdevoller Demut, die Jungfrau um Gnade und Kraft für das sterbliche Geschöpf bittet, das ihm zur Seite steht.

Hat nun aber die Schau der Seelen, auf eine Folge von Lobreden beschränkt, wenige Leitgedanken aufzuweisen und läßt sie nur geringe Entwicklung zu, nimmt sie darum auch wenig Platz ein, so schwillt dagegen der lehrhafte Bestandteil, in den beiden ersten Teilen nur gelegentlich auftretend, im dritten mächtig an und scheint ihn fast ganz zu erfüllen. Zufolge einer logischen Forderung mußte Dante annehmen, das Paradies sei nicht bloß der Ort unendlicher Seligkeit, sondern auch der Wahrheit, der höchsten Gedanken und Lehren, wo jede Schwierigkeit, die den Verstand verwirrt, gelöst, jede Dunkelheit aufgehellt wird; so konnte er dem freien Lauf lassen, was in seinem Denken so viel Raum eingenommen hatte, um dessen willen er Redekämpfen von Mönchen und Professoren beigewohnt, Texte und Erklärer gelesen, Fragen und Lösungen aufgeworfen

und sie selbst erörtert hatte. Eine große Menge lebhafter Darlegungen, der Theologie, Philosophie, Physik, der Sitten- und Staatslehre seiner Zeit angehörig, zieht sich von Anfang bis zu Ende durch das *Paradies:* über die Art, in der man zu Gott aufsteigt, als eine plötzliche und rasche Bewegung, falls die Seele nicht durch das Gewicht der Unvollkommenheit in die Tiefe gezogen wird; über die Ursache, nicht physischer, sondern theologischer Art, der Planetenflecken; über die Verteilung der Seelen an bestimmten Orten des Himmels und die volle Wonne, die alle trotzdem in Gottes Seligkeit genießen; über die sinnbildliche Anordnung der Seelen auf den Wandelsternen; über das Erliegen vor Gewalt, in dem doch immer ein Schatten von Verantwortlichkeit und Schuld liegt; über die Art, in der die Gelübde rechtmäßiger Weise umgewandelt werden können; über die Gesetzmäßigkeit von Jesu Tod und über die Rechtmäßigkeit der Sühne gegen seine Vollstrecker; über die verschiedenen Naturanlagen der Menschen, als von der göttlichen Vorsehung angeordnet, und über den Nachteil, sie zu anderen Zielen zu zwingen; über den wahren Sinn des Salomon zugeschriebenen Vorrangs im Wissen Adam und Jesus gegenüber; über die Auferstehung der Körper und den Zuwachs an Freude, den sie durch die Schau und den Genuß Gottes erhalten wird; über das unerforschliche Geheimnis der Guten, die verdammt sind, weil sie nicht der Taufe teilhaftig geworden, und über die Gnadenwahl; über die

rechtgläubigen Begriffsbestimmungen von Glaube, Hoffnung und Liebe; über die erste von Menschen gesprochene Sprache; über das Primum mobile, das außer Zeit und Raum stehend, Zeit und Raum hervorbringt; über die Erschaffung der Engel und der anderen Substanzen; über die Ordnung der Seligen und den Platz, der den verstorbenen Kindern zukommt; sowie noch andere Fragen und Lehren, die in diesen beschlossen sind oder sich auf sie beziehen.

Es ist das, wie schon gesagt wurde, Lehrdichtung, aber trotzdem Dichtung, insofern als anders wie in der Prosa der führende Gedanke nicht das Erforschen und Lehren dessen ist, was der Geist wirkt, sondern die Darstellung dieser forschenden und lehrenden Wirksamkeit, ihre innere Kraft, froh und gewiß ihrer selbst und die vorgetragenen Lehren als Stoff, um sich selber darzulegen, aufnehmend. Darum steigt Dante von der Prosa der *Abhandlung über die Monarchie,* der über die *Gemeinsprache* und vom *Gastmahl* zum Vers der *Komödie* empor; jetzt handelt es sich ihm als dem Dichter, der er ist, um die Form, das heißt die Poesie, weit mehr als um den Stoff, so sehr ihm als Philosophen, Theologen und Politiker dieser auch am Herzen liegen mag; auch hier ist das Lehrhafte das Textbuch, zu dem er seine Musik schreibt. Die Belehrung wird, wie wir an den ersten Beispielen derartiger Poesie, die sich uns darboten, gezeigt haben, in Szene und Drama umgesetzt: man kann das am besten in diesem dritten Teil

sehen, wo nacheinander Beatrice, der heilige Thomas, Salomon, der heilige Petrus Damianus, Sankt Bernhard und andere die Rolle des Lehrers übernehmen. In diesen Abhandlungen oder Lehrvorträgen spürt man die geistige Bewegung des Lehrenden, der die Begriffe in den Geist des Schülers einführt und sie entwickelt, ihn von Stufe zu Stufe zu sich erhebt und mit sich denken läßt. Beispielsweise in der Darlegung Beatricens über die Ursache der Mondflecken: — zwei Fälle sind möglich; der eine ist nicht gegeben, und ist es auch der zweite nicht, »dann wird dein Satz als falsch erwiesen sein«; — nun da ich dich von jeglichem Irrtum befreit und den verneinenden Teil meines Vorhabens durchgeführt, will ich »durch mein Wort lebend'ge Glut vor deinem Blick erzitternd funkeln lassen«; — merke auf diesen Übergang: »Betrachte wohl den Weg, auf dem ich wandle, Durch diesen Ort, zur Wahrheit, die du suchest ....« Man spürt die Genugtuung über die geistige Ordnung, die heraufsteigt und schließlich Herr wird über die Unordnung; die Freude am Besitz der Wahrheit, die sich mit Glanz erfüllt, schön wird, sich zu einem Bilde aufbaut. Die Ursache der Mondflecken ist gefunden: es ist die bewegende Intelligenz, die den verschiedenen Planetenkörpern verschiedene Zusammensetzung verleiht: jene Kraft, die aus froher Natur stammt, durch die Körper leuchtet »wie Freude aus beseeltem Augenstern«.

Ein anderes Beispiel. Sankt Thomas hat in Dantes

Seele die Schwierigkeiten gelesen, von denen dieser bedrängt wird, den Zweifel, mit dem er sich müht, zwei seiner Lehrsätze nach ihrem wahren Sinn zu ergründen; nachdem er ihm den ersten verständlich gemacht, geht er zum zweiten über. Er tut das wie jemand, der sich einer ersten Mühe entledigt hat und frohgemut zur zweiten sich anschickt: »... das eine Stroh ist leer Und wohlverwahrt die Saat, allein getrieben Von süßer Liebe, dresch' ich dir noch mehr.« Vor allem faßt er zusammen und befestigt alles das, was der Schüler für wahr hält, auch wirklich Wahrheit ist, dann läßt er, durch den Vergleich mit seinem Lehrsatz, den anscheinenden Widerspruch, der sich daraus ergibt, hervortreten: »Darum bestaunst du, was ich früher gesagt.« Es folgt eine Ermahnung, aufmerksam zu sein, den Sinn wohl zu schärfen, um den entscheidenden Punkt der Schwierigkeit zu erfassen, in dem der anscheinende Gegensatz sich in tatsächliche Übereinstimmung auflöst: »Öffne die Augen dem, was ich dir sage, Mein Wort und deinen Glauben wirst du sehen Als wahr, gleichwie im Kreis den Mittelpunkt.« Nun wird die Lehre entwickelt, die zu Grunde gelegt werden muß: »Das, was nicht stirbt und das, was sterben kann, Jener Idee ist's nur ein Widerschein, Die voll von Liebe unser Herr erschaffen ...«; über ihre erste Ableitung ist kein Streit zulässig. Allein, bliebe man hier stehen, so ließe sich mit Recht eine Einwendung machen, die der Schüler bereits in Gedanken trägt; damit dies nicht eintrete, muß der erste

Satz durch eine Unterscheidung vollendet werden, dank der alles klar und unwiderleglich wird; »mit diesem Unterschied nimm meine Worte« ... Der Lehrer fährt dann mit einer erzieherischen Wendung zum Schüler fort, er möge im Zugeben, Behaupten und Leugnen vorsichtig sein, die Notwendigkeit genauer Unterscheidungen einsehen, nicht hastige Schlüsse ziehen und sich vor der Leidenschaft der Eigenliebe in Acht nehmen, die dazu führt, daß man sich im Irrtum verstockt, in den man zunächst einfach aus Hast verfallen war. Dieses Mahnwort führt zu Abschweifungen, als ob es den innersten Gedanken, Erinnerungen, Erfahrungen des Sprechenden entspränge; erweitert sich durch Beispiele gestützt, auf das Feld der Geschichte und drängt sich zum Schlusse in einen besonderen Fall zusammen, das voreilige Urteil, das man über die Bösartigkeit dieses oder jenes Einzelwesens, sein Heil oder seine Verdammung zu fällen pflegt. Hier wechselt rasch der Ausdruck der Stimmung; zuerst erhebt sie sich zum Staunen über die gleichsam wundertätige Kraft des Guten, zugleich aber zu voller Erkenntnis des unvorhergesehenen tragischen Sieges, den zuweilen die entgegengesetzte Kraft des Bösen davonträgt: »Denn oftmals sah ich erst in Wintertagen Den Dornenbusch gar rauh und stachlich steh'n und auf dem Wipfel dann die Rose tragen; auch manches Schiff hab' ich im Meer gesehn Gerad' und flink auf allen seinen Wegen Und doch zuletzt im Hafen untergehn«; — sinkt aber dann

plötzlich in das Satirische, in verächtlich vertraulichen Ton: »Gevatter und Gevattrin soll nicht wähnen, weil dieser stiehlt und jener Gaben weiht, in Gottes Ratschluß auch hineinzusehn ...« Dante kennt wohl den Sporn des Zweifels, das Bedürfnis nach Wahrheit und die Genugtuung darüber, sie endlich erreicht zu haben; er drückt diesen Pulsschlag des Geistes in hohen Tönen aus: »Niemals ersättiget sich unser Geist, wenn ihn das Wahre nicht erleuchtet ... Doch hat er es erreicht, so ruht Er drin dem Tiere gleich in seiner Höhle ... Am Fuß des Wahren sprießt darum der Zweifel gleichwie ein Zweig, und so will's die Natur, von Höh' zu Höh' uns zu dem Höchsten treibend.« Wundervolle Vergleiche meißeln auch hier die Haltung der Personen heraus, die als Führer, als Lehrer, als Zuhörer auftreten, und erheben sie zugleich in den ewigen Kreislaut der Dinge: so jener vom Vogel, der vom Nest, das er seinen zarten Jungen gebaut, »noch vor der Zeit ins offne Laub sich schwingt« und mit heißer Sehnsucht dem Sonnenaufgang entgegenschaut; oder der vom »Laub, das seinen Wipfel neigt, wenn Sturm darüber braust und wieder hebt durch innre Kraft, die es nach oben treibt«.

Am Schlusse dieses Teils findet sich in einer Gruppe lehrhafter Darlegungen eine von den gewohnten abweichende Schulszene: der Schüler verhält sich nicht mehr lauschend oder Erklärungen fordernd, sondern ist es selbst, der befragt, die Lehrsätze darlegt und erörtert.

Beatrice, die ihn früher unterwiesen hat und unterweisen ließ, führt ihren nunmehr wohlvorbereiteten Zögling einem großen Meister zu, dem unser Herr die Schlüssel des Himmelreichs übergeben, Sankt Peter, und bittet, daß er ihn über den Begriff des Glaubens prüfe. Dante, der die Bitte hört und den Heiligen zustimmen sieht, rüstet sich, nimmt seine Gedanken zusammen, wappnet sich mit jeglichem Beweisgrund, gerade als ob er sich in der Universitätsaula befände: »Gleichwie der Bakkalaur, des Meisters Fragen erwartend, stillschweigt, denn er rüstet sich Entscheidung nicht, doch den Beweis zu wagen.« In dieser Szene leuchtet neuerdings jenes Lächeln auf, das wir so oft im Verlaufe der dreifachen Reise bemerkt haben. Die Paradiesesszene ist hier ganz menschlich: ein berühmter Mann, ein großer Gelehrter befrägt gutmütig wohlwollend ein Kind über die Anfangsgründe, und so beginnt Sankt Peter, wohlwollend und Mut zusprechend: »Sag, guter Christ und mache offenbar: Was ist der Glaube? . . .« und das Kind wendet sich, etwas eingeschüchtert, zu seiner Lehrerin, die es mit ihrer Miene aufmuntert: »Auf daß aus meinem innern Quell ich ließe das Wasser laufen.« Die Antworten des braven Knaben werden nacheinander vom Prüfenden gebilligt und gelobt, der jeder Antwort eine neue Frage folgen läßt, vom Wunsche beseelt, daß der Prüfling immer mehr Ehre einlege; während dieser allmählich aus seiner Schüchternheit heraus zu immer größerer Sicherheit

gelangt, vom Aufsagen der gelernten Aufgabe zu begeisterter persönlicher Beredsamkeit fortgerissen wird. »Dies ist der Funke, dies der Glut Beginn, die dann zur hellen Flamme ausgeschlagen und wie ein Stern am Himmel in mir funkelt.« Worauf Sankt Peter, der gute Prüfer, gleich wie ein Herr den Diener umarmt, sobald dieser mit dem Bericht einer guten Neuigkeit geendet hat, Dante zu dreien Malen mit seinem Licht umschlingt und ihn mit himmlischem Gesange segnet; der Prüfling ist voll Freude, mit sich selbst zufrieden: »So hatte, was ich sprach, mich ihm empfohlen.«

Im letzten Gesange gelangen wir zum Gegensatz dieses lehrhaften und darlegenden Verhaltens: zum Anblick oder zum Gesicht der höchsten Wahrheit, des Grundes aller Dinge, Gottes, in dem Wesentliches und Zufälliges, alles was sich im Weltall ausbreitet, zur Verschmelzung und Einheit gelangt. Der Dichter kann das, was er sieht, weil es über der Logik liegt, nicht in logischen Ausdrücken wiedergeben; er kann es nicht darstellen, so wie er es damals erschaut hat, weil es nur einen Augenblick, durch ihm gewordene Gnade, sich vor ihm erschlossen und sogleich wieder als Geheimnis verhüllt hat. Nur der Niederschlag der Erregung, die er in jenem Augenblick empfand, ist ihm verblieben, wie nach einem Traum, dessen man sich nicht mehr erinnert und dessen Erregung man doch noch fühlt: ». . . fast ganz entschwunden Ist mein Gesicht, doch quillt mir noch im Herzen Die ganze Süße, die aus ihm ent-

sprang.« Einige Spuren von dem, was er erblickt, sind noch in der vielfältigen Lebhaftigkeit der Lust, die zurückgeblieben ist, fühlbar: »Die allgemeine Form der Ein- und Allheit, Ich sah sie, glaub' ich, weil mich, des zum Zeichen, Noch beim Erzählen Wonne ganz beseligt.« Gleichsam tastend greift er in das eigene, seiner selbst vergessene Ich zurück; sein Herz schlägt hoch bei der Erwähnung der einzelnen Fragen, und antwortet mit noch nachzitternder Erinnerung an die empfundene Wonne.

Zu der Lehrpoesie (oder vielmehr, wie man sagen sollte, der »Poesie der Lehre«) gesellt sich die rednerische Poesie, von der ebenfalls der dritte Teil voll ist, in den Formen des Klageliedes, der Strafrede, der Satire. Justinian gedenkt der Geschichte und des Ruhmes der römischen Kaiseridee, um zugleich die Welfen, die sich ihr entgegenstellen, wie die Waiblinger, die ihr zu folgen vorgeben, zu verdammen; Karl Martell zeiht seinen Bruder König Robert von Neapel des Geizes und der Mißwirtschaft; Cunizza verkündet die Züchtigung, die den Bewohnern der Mark Treviso bevorsteht; Folchetto macht einen Ausfall gegen die Habsucht der Geistlichkeit; der aus seligen Leuchten gebildete Adler brandmarkt die Laster und Übeltaten aller gleichzeitigen Fürsten der Christenheit; Sankt Peter Damian die Üppigkeit und Sittenverderbnis der kirchlichen Würdenträger; der heilige Benedikt den Verfall des Benediktinerordens, wie vorher Sankt Thomas und Sankt Bonaventura den der Franziskaner und Dominikaner. Sankt Peter donnert

gegen die Verderbnis, in die seine Nachfolger die römische Kirche stürzen; Beatrice beklagt das Hinschwinden von Treu und Glauben bei den Menschen wegen des Mangels an jeglicher Führung und verspottet weiterhin die Kanzelprediger und ihr wüstes und possenreißerisches Gehaben. Weshalb klingt dies alles, das bei anderen Schriftstellern und Versemachern einfach rednerische Art ist, hier wie Poesie? Weil es die Poesie von Dantes Charakter ist, seines Unmuts, seiner Bitterkeit, seiner Verachtung, des Erwartens von Rache und zukünftiger Wohlfahrt, die ihm, wie der Stern am Himmel, in der Seele glänzt.

Diese Strafreden, diese Satiren, diese Ausrufe und Verwünschungen brechen mit Ungestüm hervor und sind doch immer von einem überlegenen Maß im Zaume gehalten. Die Bilder sind von äußerster Lebendigkeit. Der Gulden, den Florenz geprägt hat, der Florin, der die neue Geldwirtschaft versinnbildet, die hier ihren Mittelpunkt hatte, er ist die »vermaledeite Blume« *(maledetto fiore)*, die Schafe und Lämmer vom rechten Wege abgebracht und ihre Hirten in reißende Wölfe verwandelt hat. Die Priester und Mönche werden uns gezeigt, wie sie unter Vernachlässigung der Evangelien und der Kirchenväter nur darauf bedacht sind, die Bände der päpstlichen Verordnungen zu Rate zu ziehen und zu durchblättern, »so daß es an den Rändern sichtbar wird«, zerrissen nämlich von des Fingern, die sie unaufhörlich umschlagen. Die feisten Prälaten, in Müßiggang und

Schlemmerei versunken, sieht man »gestützt, geführt und schwer bewegt, und hinten läßt man gar die Schleppe tragen«. Der Hohn bricht voll aus dem Bilde hervor, das der Dichter entwirft: »Wenn überm Zelter sich der Mantel breitet, sind zwei Stück Vieh in einer Haut beisammen«; den Kapuzenträgern, die auf die Kanzeln steigen, um mit allerhand Sprüchlein und geziertem Wesen zu predigen, aufgeblasen über den leichten und wohlfeilen Erfolg, den sie davontragen, läßt er hinter ihrer Kapuze einen gewissen Vogel (den Teufel) auftauchen, woraus die Menge, würde sie ihn gewahr, entnehmen könnte, welches Zutrauen die Ablässe, die sie spenden, verdienen. Andre Male schlägt der Unmut vor, so wenn er sieht, wie Christi Braut, die Kirche, mit dem Blut der ersten Päpste aufgezogen (»mit meinem Blut, des Linus und des Cletus«), jetzt auf Golderwerb ausgeht, und die hehren Schlüssel das Bannerzeichen wurden, unter dem gegen christliche Völker gekämpft wird; oder es faßt ihn ein Schauder des Entsetzens an darüber, wie rasch in der Verderbnis der Zeiten die Unschuld vergeht, so daß, »wer stammelnd liebt die Mutter und ihr folgt«, kaum, daß er herangewachsen ist, sie »im Grab zu sehen« wünscht. Das beleidigte Gemüt bricht aus: »O göttliche Geduld, die so viel trägt! . . .« »O Sühne Gottes, weshalb zauderst du?« Aber er weiß und führt es sich zu Gemüte, zur Besänftigung und zum Trost, daß die höchste Vorsehung nicht zögern wird, zu Hilfe zu kommen; auf daß der Vatikan und das ganze Gebiet Roms, die Grabstätte der

Heiligen und Blutzeugen, »bald dieses Eh'bruchs ledig werde«; daß »auf die Blüten reife, echte Frucht« folge.

Die Poesie, die man die »persönliche« nennen könnte, zu der Person und Leben des Dichters selbst, seine festen Überzeugungen, sein Sehnen und Hoffen den Stoff hergeben, verfügt nicht nur über diese eine Saite der *indignatio,* da Dante sich als Gefäß und Vollstrecker einer Sendung fühlt, wie als Dichter, als Propheten, oder gleichzeitig als Dichterpropheten, Dichterpriester, der durch sein Wort die Wahrheit künden und die Menschen zur Gerechtigkeit erziehen soll. Er erblickt sich darum im Erfüllen dieser Sendung und schöpft aus dieser Schau seines Wesens Hoffnung, Trost, innere Würde. Zu Beginn des *Paradieses* stellt sich Dante in die Gesellschaft der großen Dichter, gleichwertig jener der großen Herrscher und ebenso gering an Zahl wie diese, er fleht für sich um jenen Lorbeer, den der Gott der Dichtung ihm verleihen müßte, froh dessen, daß einer ihn ersehnt und aus allen Kräften nach ihm strebt. Gegen das Ende zu träumt er sich als Heimkehrenden wieder in sein Florenz aufgenommen, in die »schöne Hürde, in der er als Lämmchen schlief«, nunmehr ein Greis, aber mit Ruhm bedeckt und mit jenem Lorbeer an dem Brunnen selbst gekrönt, an dem er getauft worden; brennendes Heimweh, stilles Flehen, Gefühl des eigenen Verdienstes, Freude an der Anerkennung und am Sieg durchzittern diesen Traum endlicher Versöhnung mit den Menschen und Dingen, in dem er oft

seinen müden Geist gewiegt haben muß. Allein die Stelle, in der sein ganzes vielverzweigtes Gefühl für die Heimat, seine Liebe und sein Schmerz, sein ganzes Leben als Bürger sich selbst das Denkmal errichtet, steht in der Mitte dieses Teils, in der Episode des Cacciaguida.

Hier kehrt ihm das Florenz einer fernen, doch nicht allzufernen Vergangenheit in Gedanken, bei jener Begegnung mit seinem Vorfahren, und durch sein Wort erweckt, des ersten, von dem er Kunde hat und der als ein Mann aus heldenhaften und ehrwürdigen Zeiten, ein Kreuzfahrer, gefallen im Kampf gegen die Ungläubigen, zu ihm spricht: »nicht mit der neuen Zunge«, sondern mit veralteten und doch lieben Wendungen und Ausdrücken, und auf Latein. Jenes strenge und mäßige Florenz, mit seinen einfachen, unschuldigen Sitten, war nichts anderes als das Spiegelbild seines Ideals, die schöne Fabel seiner Sehnsucht. Allein er hielt es gleichwohl für Wirklichkeit, eine verlorene, ersehnte und wiederherzustellende Wirklichkeit. So bestürmt er seinen Vorfahren mit Fragen über die Gestalt des damaligen Stadtbildes, über die Bevölkerung, die hervorragenden Familien, und schlürft diese Einzelheiten, diese Namen, alle diese kleinen Umstände begierig ein, recht wie ein liebevoller Erforscher der Denkwürdigkeiten der Heimat, jener Denkwürdigkeiten, die zum Herzen sprechen, das Aristokratische und Ehrwürdige der alten Zeit fühlen, in diesem Altertum den

eigenen Ursprung, den eigenen »Adel des Geblüts« auffinden und seiner stolz eingedenk sein lassen. Aber fortwährend schimmert durch diesen Anblick des Alten der Gegensatz des Neuen und Gegenwärtigen: die Stadt, die über ihren ersten Mauerring hinausgewachsen ist, auf das Fünffache gestiegen, mit Bauern, Gewerbtreibenden vermischt ist, die Kaufleute und Bankhalter, die aus den entferntesten Landen hieher kommen und von hier gehen, neue und ausländische Sitten einführend, die zahlreichen stolzen Namen von Familien, die heute nicht mehr vernommen oder von armen und sehr verschiedenen Abkömmlingen getragen werden. Dieser Gegensatz ist die zugrunde liegende Ursache des Dramas seines bürgerlichen Lebens und des Zusammenbruchs, mit dem es damals geschlossen hatte: der Verbannung. Und diese Verbannung, mit der Qual der Trennung, der Armut, der schlimmen oder verworfenen Gesellschaft, mit den Demütigungen, aber auch den Erleichterungen, die gute Helfer gewähren, alles das ist in großen Zügen von einer höchst feinfühlenden Seele umrissen, die alle Stiche fühlt und gleichsam mit sich selbst Rührung empfindet (»Du wirst dich allem, was du liebst, entwinden«, »und wirst empfinden, wie fremdes Brot gar scharf versalzen schmeckt«), aber alles auch männlichen Mutes trägt, »starrnackig vor den Streichen des Geschicks«. Er trägt sie mit jenem würdigen Selbstbewußtsein, von dem er sich stets erfüllt zeigt, mit jener Hoffnung, die noch größer als seine andere, völlig persönliche und zufällige

nach der Rückkehr in die Heimatstadt ist, mit der Hoffnung auf Unsterblichkeit und Ruhm, auf die Anerkennung und das Lob der Späteren. Wie alle Großen, lebt er mehr als in der Gegenwart in der Zukunft und spricht zu sich selbst: »Und zagt der Wahrheit feiger Freund, mein Geist, dann, fürcht' ich, bin ich tot bei jenen allen, bei denen diese Zeit die alte heißt.«

Was sich aber im *Paradiese* nicht findet, weil der Seele Dantes völlig fremd, ist die Weltflucht, das unbedingte sich Zurückziehen auf Gott, das Büßertum. Er will die Welt nicht fliehen, wohl aber sie belehren, zurechtweisen, verbessern, ihr die himmlische Seligkeit als Erfüllung geben. Ohne Zweifel hat er die Schönheit und Freudigkeit dieser letzten empfunden, ebensosehr aber die Welt, ihre Werke und Leidenschaften; nicht einmal im Feuerhimmel, als er sein Staunen ausdrückt, sich vom Menschlichen ins Göttliche versetzt zu sehen, vergißt er seines Florenz, und die Menschheit besondert und verkleinert sich ihm zur florentinischen Gesellschaft (»und von Florenz zu Wackern und Gesunden«). Wenn er auch die beiden Welten, Himmel und Erden, das Göttliche und Menschliche, einander gegenüberstellt und dadurch in offenen Gegensatz bringt, so kann man doch nicht sagen, daß das Göttliche das Andere wirklich überwinde, aufhebe, mit Entschiedenheit zunichte mache. Sankt Thomas hat ihm im Sonnenkreis die Seelen der Gottesgelehrten gewiesen und ihre erhabenen Geistestaten erwähnt; der Dichter wird aber, hingerissen

von dem Glanz jener Geister und der Süße ihres Gesanges, plötzlich von dem Bilde des Weltlebens übermannt. Was tun in diesem Augenblicke, in dem er, von allem Irdischen losgelöst, neben Beatrice steht, ganz in Himmelsglanz versunken, was tun indessen die, die seinesgleichen sind, die Menschen? Er gewahrt sie da unten auf der Erde: der macht den Fürsprech bei Gericht, der übt die Kunst des Arztes aus, der versieht das Amt des Priesters, der sucht sich mit Gewalt oder mit List durchzusetzen, der stiehlt, der handelt, der wälzt sich in fleischlichen Genüssen oder pflegt des Müßigganges: es ist das ganze Leben menschlicher Tätigkeit, Begierde, Sinnlichkeit. Allein obwohl der Dichter dies alles der »Sterblichen unsinniges Bemühen« nennt, so ist doch das Gefühl, das diese Terzinen beseelt, von der Verwunderung über die beiden Welten beherrscht, die sich nicht in Einklang bringen lassen. Wie seltsam ist doch die Wirklichkeit! Dort ruft uns der Himmel und kreist um uns, seine ewigen Schönheiten weisend; hier ruht das Auge dennoch auf der Erde und will sich von dieser mit heißer Liebe durchglühten Schau nicht losreißen. Noch weiter in den Himmeln hinansteigend, überfliegt der Dichter alle sieben Sternenkreise mit dem Blick und sieht »diesen Ball«, sieht ihn in solcher Gestalt, daß er über sein »dürftig Bild« lächeln muß; sieht er mit dem Sternbild der »ew'gen Zwillinge« auf die Erde hinab, so erspäht er »das Fleckchen, das uns übermütig macht«, ganz »vom Berg zu Tale« und

wendet sich sogleich, um in Beatricens schönen Augen die seinen auszuruhen. Aber auch hier ist die Verachtung nicht durchaus Verachtung: jenes Fleckchen ist doch immer das seine, er erkennt es als das eigene Haus, in dem er lebt, und dies macht »uns so übermütig«, ihn ebensogut wie die andern, erfüllt alle Menschen mit rasender Leidenschaft. Mag es im Licht des Ewigen klein und nichtig erscheinen, dies kleine, nichtige Ding zieht uns doch mit geheimnisvoller Übermacht an sich; und das Auswirken dieser Macht wird in jeglichem Teil des Gedichtes selbst offenbar, das er nun zu Ende gebracht hat. Und wenn er wiederum auf die Erde zurückblickt, so sieht er »jenseits von Gades« den Ausgangspunkt von »Ulysses' toller Fahrt«, jenes Ulysses, den er in so hohen Tönen besungen hatte, und es scheint, als fühlte er noch einmal den Reiz der wollüstigen Fabeln der Alten, wenn er, nur wenig weiter davon entfernt, den Ort erschaut, von dem aus das phönizische Mägdlein auf dem Rücken des Götterstiers ihre Liebesfahrt angetreten hatte, geliebt, ersehnt, entführt: »den Strand, auf dem Europa süße Bürde ward«.



VI.

GRUNDWESEN UND EINHEITLICHKEIT VON DANTES DICHTUNG



Mit diesem raschen Flug durch die drei Teile wollten wir keineswegs – wer möchte sich auch dessen unterfangen? – die ganze Poesie der *Komödie* erschöpfen, will sagen, sie in jeder Einzelheit beschreiben, sondern lediglich die verschiedenen, mannigfach gestalteten Gipfel dieses ungeheuren Bergjoches hervorheben, in der Absicht, daß die Kennzeichnung von Dantes Dichtergeist, in dem wir die wahre Einheit des Gedichtes gesucht haben, nicht als müßiges Gerede erscheine und sich nicht mangels bestimmter und festumrissener Hinweise für den Geist des Lesers in Allgemeinheiten verliere.

Was bedeutet nun aber dieser Dantesche Geist, das Ethos und Pathos der *Komödie*, die »Tonalität«, die ihm eigen ist? In kurzen, einfachen Worten gesagt: ein Weltgefühl, gegründet auf festen Glauben und sicheres Urteil, beseelt von einem kraftvollen Willen. Dante weiß, was die Wirklichkeit ist, und keinerlei Befangenheit hemmt, teilt oder schwächt diese Erkenntnis, in der nichts Geheimnisvolles enthalten ist als das, vor dem man sich ehrfürchtig zu beugen hat und das dem Plane des ganzen Werkes zugrundeliegt, das Geheimnis der göttlichen Schöpfung, Vorsehung, des Willens Gottes, sich allein in der Schau Gottes, in der himmlischen Seligkeit offenbarend. Dante mochte es vielleicht zuweilen scheinen, daß auch dieses Geheimnis sich für ihn lichte in den Augenblicken, da er mystische Verzückungen empfand oder erbildet; nur hat dieses mystische

Erstaunen sich in seiner Dichtung in verneinender Art dargestellt, mußte sich auch darstellen, als Bericht über eine Erfahrung, die aus unsagbaren Dingen fließt. Ebenso weiß er, wie er die verschiedenen menschlichen Leidenschaften zu beurteilen und sich zu ihnen zu stellen hat, welche Handlungen zu billigen und ins Werk zu setzen, welche zu tadeln und zu unterdrücken seien, um das Leben zu einem wahrhaften und würdigen Ziel zu leiten; sein Wille zaudert und schwankt nicht zwischen gegensätzlichen Idealen, wird nicht von Wünschen zerrissen, die ihn nach verschiedenen Richtungen treiben. Die Unstimmigkeiten und Widersprüche, die wir in seinem Denken, in seinem Verhalten aufdecken können, ruhen im Schoße der Dinge selbst, sind bestimmt, sich in dem weiteren Ablauf der Geschichte zu entwickeln, bleiben aber bei ihm im Keime stecken, reifen nicht aus und gehören nicht seiner Erkenntnis an, die fest und einheitlich ist, getragen von [unerschütterlichem Glauben und beständigem Gemüt, von Sicherheit des Denkens und Tuns. Innerhalb dieses starken geistigen und sittlichen Rahmens pulst aber, wie gesagt, ungestüm das Gefühl für die Welt, das mannigfachste und verwickeltste Empfinden, einem Geiste entstammend, der alles beobachtet, versucht, überlegt hat, volle Erfahrung von den menschlichen Lastern und Werten besitzt, keineswegs eine oberflächliche allgemeine oder aus zweiter Hand, sondern Fleisch und Blut geworden, dadurch, daß er jene Leidenschaften an sich selbst erlebt hat, im tätigen Leben und

durch lebendigen Anteil, lebendige Vorstellung. Der geistige und sittliche Rahmen umschließt und bändigt diesen wildgährenden Stoff, den er sich vollständig unterwirft: jedoch so, wie ein mächtiger Gegner unterworfen und in Fesseln geschlagen wird, der noch unter den Füßen seines Bezwingers, in den Ketten, die ihn schnüren, seine starken Muskeln strafft und sich in großartigen Linien darstellt.

Die mannigfachen andern Bestimmungen des Grundwesens von Dantes Poesie, die sich bei Kritikern und Erklärern verstreut finden, haben nichts anderes als dieses eben gekennzeichnete Verhalten zum Gegenstand, suchen es zu erfassen und näher zu umschreiben. Wie wäre es auch möglich, etwas, das so lebensvoll, wirksam und offenkundig vor Augen steht, gänzlich zu verkennen? Die Wahrheit macht sich immer geltend oder leuchtet wenigstens aufblitzend hindurch. Nur daß jene Formeln dem, was sie anstreben, nicht gerecht werden, da sie entweder ungeeignete Begriffe verwenden oder zu Metaphern greifen, sich in Abstraktionen oder in Aufzählungen von solchen verlieren. So wird zum Beispiel häufig bemerkt, Dante stelle nicht das Werden, sondern das Gewordene dar, nicht die Gegenwart, sondern die Vergangenheit. Was will diese krause Unterscheidung anderes besagen oder was liegt den Erwägungen, aus denen sie sich ergibt, anderes zu Grunde, als daß bei Dante alle Leidenschaften in einem allgemeinen Gedanken und einem beharrlichen Willen

enthalten und ihm unterworfen sind, der ihre Besonderheiten überwindet? Diese straffe Darstellung einer Kraft, die eine andere überwindet und bändigt, ist aber gleichwohl, wie jegliche Poesie, Darstellung eines Werdens, nicht eines Gewordenen, einer Bewegung, nicht eines Verharrens. Man pflegt auch zu sagen, daß Dante im höchsten Grade objektiv sei; aber Dichtung ist nie und nimmer objektiv, und Dante ist, wie männiglich bekannt, im höchsten Grade subjektiv, immer er selbst, Dante; derart, daß »Objektivität« in diesem Falle nur eine unklare Umschreibung bedeutet, um das Fehlen jeder Unsicherheit, jedes Zwiespalts in seiner Auffassung der Welten zu bezeichnen, sein klares Denken, sein festumgrenztes Wollen, mithin auch sein Darstellen in klaren Umrissen. Man pflegt ebenso zu bemerken, daß es Dante eigentümlich sei, allen Zeitabstand, alle Verschiedenheit des Herkommens zu verwischen, Menschen und Ereignisse aller Zeiten auf dieselbe Ebene zu stellen; das heißt abermals nichts weiter, als daß er die Weltdinge aller Zeiten und aller Arten mit einheitlichem festem Maße gemessen hat, an einem ganz bestimmten Musterbild des Wahren und Guten, und das Vergängliche auf dem Grunde des Ewigen erscheinen läßt. Man zählt die Kennzeichen von Dantes Form auf, ihre Kraft, ihren festen Umriß, ihre Straffheit und ähnliches; und sicherlich, wer die Macht der Leidenschaften durch seine Willenskraft im Zaume hält, wird sich irgendwie stark und tief ausdrücken, und, da er sie

genau betrachtet und erkennt, auch fest umrissen, da er sich nicht in ihrem Kleinlichen verliert, auch straff sein; läßt man sich aber an dergleichen Aufzählungen von Merkmalen genügen, so heißt das sich an Äußerlichkeiten halten. Man pflegt ihn einen »Dichter-Bildhauer«, nicht »Maler« zu nennen; und gewiß, versteht man unter der Tätigkeit des Bildners und dem Werkzeug des Meißels die männliche, kraftvolle, angespannte, entschlossene Gebärde, zum Unterschied vom lässigen Malen mit »leichtem Pinsel« (wie Leonardo seine Kunst bezeichnete), so mag Dante wohl Bildhauer und nicht Maler sein; über Gleichnisse, wenn sie schon angewendet werden sollen, streitet man nicht, wenn sie auch logisch und kritisch sinnlos sind, wie denn der berühmte Vergleich von Dante und Michelangelo wirklich des Sinnes entbehrt. Bekannt ist eine Stelle aus der »Besten Erklärung« *(Ottimo Comento)*: »Ich, der ich dies schreibe, habe Dante sagen gehört, daß er mit einem Verse niemals etwas anderes sagen wollte, als in seiner Absicht lag; daß er aber gar viele Male den Worten seiner Verse eine andere Bedeutung gegeben habe, als die sie bei andern Schreibern für gewöhnlich aufwiesen.« *Verba sequentur,* und folgen sie nicht willig, so werden sie mit Gewalt herbeigezogen wie Montaigne hinzufügte. Auch wenn man behauptet, Grundwesen und Einheitlichkeit der Danteschen Dichtung lägen gänzlich im Versmaß des Gedichtes, der Terzine, in ihrer festen Verkettung, Strenge, Zucht, in

ihrem stark bewegten und doch ruhigen Gang, so ist das wahr und falsch zugleich; es trifft dies im übrigen auf alle ähnlichen Versuche zu, das Wesen der Kunst in abstrakt aufgefaßte Form zu setzen, Versuche, die jetzt, besonders in der Kritik der bildenden Künste, sehr im Schwange sind. Ohne Zweifel, der Dante der *Komödie* entsteht nur mit der Terzine, und allein in ihr und durch sie erlebt er das Drama seiner Seele; und die Terzine konnte nicht (wie zuweilen vermutet worden ist) von ihm verstandesmäßig und willkürlich gewählt worden sein, um die Dreieinigkeit zu versinnbilden, da, wäre auch dieses Sinnbild in seiner Absicht gelegen, sein Gedanke sich dennoch dem Bedürfnis seiner Seele zugesellen oder mit ihm verschmelzen mußte, mit dem selbstherrlichen Trieb seines Phantasieausdrucks, der vollkommen eins ist mit der Terzine. Allein was für eine Terzine ist dies? Sicherlich nicht die Terzine im allgemeinen, sondern die eigentlich und wesentlich Dantesche, aufgebaut aus dem sprachlichen, syntaktischen stilistischen Stoff, der Dantes Eigentum ist, mit der Abwandlung und Betonung, die er ihr verleiht, verschieden von der Terzine, wie sie andere Dichter anwenden; diese alltägliche Bemerkung stellt auch klar, daß die Terzine hier nicht als Nennwort für diese besondere Dichtungsform gebraucht wurde, sondern, nur insoferne sie das ganze Ethos und Pathos der *Komödie* umfaßt, ihre Stimmung oder Tonalität, den Geist Dantes.

Daß dieser Geist ernst und strenge ist, das entspricht

der Anschauung, die man allgemein von Dante hegt, ist auch in der oben angedeuteten Charakteristik enthalten; denn wer die Leidenschaften bändigt und beherrscht, ist strenge, und verschließt darum auch eine große Leidenserfahrung in seinem Innern. Malt uns aber die Einbildungskraft einen Dante mit stets unmutig verzogenem Antlitz vor, oder sprechen die Kritiker, wie sie es getan haben, von seiner »schwarzgalligen Stimmung«, seinem »Menschenhaß«, seinem »Pessimismus«, so wird es wohl gut sein, vor Übertreibung zu warnen und zu versuchen (wie wir es im Verlauf unserer Darlegung getan haben), einen oder den andern Zug dieses überlieferten und herkömmlichen Bildnisses nachzubessern und zu mildern. In welcher Gestalt Dante auch seinen Zeitgenossen erschienen und in die Sage übergegangen sein mag, zugegeben auch, daß sein Antlitz »gedankenvoll und schwermütig« gewesen sei, wie Boccaccio meldet, es ist trotzdem sicher, weil es uns das Gedicht selber lehrt, daß sein Gemüt einen Reichtum und eine Mannigfaltigkeit an Bestrebungen umschloß, die von der Gegenwart ins Altertum führten, aus der Unmittelbarkeit von Leben und Leiden zu dem Behagen an gelehrten und Schulerinnerungen, einen Reichtum und eine Mannigfaltigkeit an Gefühlen, die von den heftigsten und erhabensten bis zu den süßesten und zartesten gingen, ja sich bis auf die scherzhaften und fröhlichen erstreckten. Er war Dichter: sein Auge, das eines Flüchtlings durch die Gaue Italiens, erschaute die politischen

und sittlichen Dinge nicht bloß vom politischen und sittlichen Standpunkt, sondern schwelgte in jeder Art von Schauspielen, sich an ihnen freuend, wandte sich dem Schönen bewundernd zu, ruhte aber auch mit Anteil auf dem Niedern. Außer daß er Dichter, war er noch ganz besonders Künstler: der Kunst stets beflissen, sich lehrhaft über sie verbreitend, rühmte er sich des »schönen Stils« und hatte Freude am Wort, am angemessenen, treffenden, sinnreichen Wort, als dem Gedanken selbst, der sich im göttlichen Fieber des Schaffens seinen lebendigen Leib erzeugt. Seine Seele beherbergte darum die mannigfaltigsten Empfindungen, vor allem auch viel mehr Fröhlichkeit, als man gemeinhin denkt; obgleich auch diese Empfindungen, diese Fröhlichkeit immer von seiner herb-strengen Geistesverfassung beherrscht und von ihr gemäßigt und gefärbt wurden.

Auf dieses Ethos und Pathos Dantes, seinen geistigen Standpunkt und die praktischen Zielsetzungen, die dadurch bedingt werden, gründet sich häufig der Streit, der im Auslande nicht minder wie in Italien über das »Moderne« oder das »Nichtmoderne« seines Geistes geführt worden ist; in genauere und klarere Ausdrücke gefaßt, führt das zur Frage, ob Dante für uns Moderne Meister und Führer geistigen Lebens, politischer und sittlicher Ideale wie zu jeglichem andern Ding sein könne oder nicht. Die Wahrheit ist nun, daß alle wirklich Großen Meister des Lebens sind, aber keiner dies allein zu sein vermag, da ein jeder von ihnen einen

Augenblick der Geschichte bedeutet und die wahre Meisterin eben diese Geschichte in ihrer Gesamtheit ist, nicht bloß die, die wir fortwährend wiedererschaffen, sondern auch und vor allem die wir jeden Augenblick schaffen. Ewig in ihrer dichterischen Form, ist die *Komödie* in anderem Betracht, das heißt in ihrem Stoff, doch auch wieder auf den geschichtlichen Augenblick beschränkt, in dem sie erstand und dessen besonderes Aussehen schon früher knapp umrissen worden ist. Die aufmerksame Betrachtung dieser geschichtlichen Herkunft genügt, um das zu scheiden, was in Dante ist, vorher nicht war, und was nicht in ihm ist und sein konnte, da es erst später zur Entwicklung gelangte, sowie um aus seinem Bildnis manche Schatten und Farben zu entfernen, die ihm übler Weise aufgesetzt worden sind.

In Dante lebt nicht mehr das Mittelalter, das herbe Mittelalter, weder jenes der wilden Askese noch das des trotzig fröhlichen Dreinschlagens; vielleicht niemals ist ein großes Dichtwerk wie das Dantes so frei von aller Leidenschaft für den Krieg als solchen gewesen, ledig aller Erregungen, die wehrhaftes Ringen begleiten, Gefahr, Anstrengung, Sieg, Wagnis. Kaum daß das mittelalterliche Heldengedicht, der karolingische Sagenkreis von ferne hereinklingen, in einer Terzine, die einen Vergleich enthält. An Stelle der Askese findet man den festen, durch Denken und Lehre gestärkten Glauben; an Stelle kriegerischen Feuers bürgerliches

Feuer. Dieses letzte, nicht mehr jenes andere, gehört seiner Zeit, dem Italien seiner Tage an oder mindestens seinem Bewußtsein, es bildete den Gegenstand seiner steten, angespannten Aufmerksamkeit, seiner menschlichen Leidenschaft und, obwohl ich viele Male meinem Mißtrauen und meiner Abneigung gegen rassenhafte Kennzeichnung des Dichters Ausdruck verliehen habe, so muß ich doch sagen, daß, falls der Name des »Germanen«, den man Dante beigelegt hat — es waren nicht bloß Deutsche, ja diese nicht einmal die ersten, die es taten — als ein Sinnbild bald für mystischen oder asketischen, bald für kriegerischen Trieb genommen wird, Dante kein »Germane« war, vielmehr als Italiener, Lateiner oder in einer andern gegensätzlichen Art aufgefaßt werden müßte. In dem wunderschönen Geschichtsbilde, das Giovanni Berchet in seinen *Phantasien* von der Begegnung zwischen Italienern und Deutschen bei den Friedensverhandlungen zu Konstanz entworfen hat, käme Dante nicht unter dem »blonden Volk« zu stehen, unter den Bannerherren, die im Eisenhut, den Leib in Stahl gepanzert, »als Bilder alter Tage sich erheben«, sondern in jene Gruppe von Männern, gehüllt in lange einfache Mäntel, »allein bedeutend durch den klugen Blick aus schwarzen Brauen«.

In anderer Hinsicht muß man sich auch davor hüten, Dante beim Vergleiche mit Shakespeare diesem allzusehr zu nähern, dem ersten Dichter, ihm gleich an Größe, der nach ihm in der Geschichte der europäischen

Dichtung begegnet; denn gerade Shakespeare verkörpert eine andere Stufe menschlichen Geistes, auf der die Dantesche Weltauffassung schon gestürzt war; über die Klarheit, die auch durch die Notwendigkeit des Mysteriums leuchtete, hatte sich ein neuer Geheimnisschatten gebreitet, und eine geistige und seelische Zerfahrenheit, die Dante nicht gekannt oder rasch überwunden hat, war die herrschende Stimmung geworden[1]. Was soll man von den Romantikern, die dann folgten, sagen? Ihr Unendliches ist nicht das seine, so wenig als ihr Träumen, ihr Stil sein »schöner Stil«, ihr »Naturgefühl« (das Jakob Grimm daher auch Dante abgesprochen hat) das seine ist, wie denn überhaupt ihre Empfindung vom Leben der seinen entgegengesetzt erscheint: wer Dante in romantischer Art liest oder vorträgt, entstellt und fälscht ihn. Auch da läßt sich Dante, nimmt man »Germanisch« als Sinnbild für »Romantisch«, so wenig wie als Germane des Mittelalters als einer des neunzehnten Jahrhunderts auffassen. Hätte er die Helden der Romantik, die Werther, Obermann, René und ihr blutleeres Gefolge gekannt, er hätte sie wohl in den »schwarzen Sumpf« unter die »Trägen« verdammt. Und doch mußte er dieses traurigen Geisteszustandes nicht ganz unkundig sein, der gerade in der Zeit der Romantik zur Entfaltung kam, sich

[1] Ich verweise, was dies betrifft, auf meinen Versuch über Shakespeare in dem Buche: Ariost, Shakespeare und Corneille (Bari 1920). *(Deutsch Wien 1921, Amaltheabücherei.)*

mannigfaltig gestaltete, ausbreitete, Bewunderung und Verherrlichung fand, gleichwohl aber allen Zeiten angehört; vielleicht mag er selbst, in jungen Jahren, zeitweise an dieser Krankheit gelitten, sich gleich den romantischen Helden aus Schwermut, Trauer, Überdruß in Zerstreuungen aller Art gestürzt haben: falls dies der Sinn des Sonettes ist, das sein Freund Cavalcanti an ihn richtete, und in dem er ihn um des »schmählichen Lebens«, in dem er »schwelgte«, tadelt, wegen seiner »erniedrigten Seele«, des »verdrossenen Geistes«, der sich seiner bemächtigt hatte. Indessen hat er sich jedenfalls rasch dieser Verirrung entwunden, sie zu seinen übrigen Erfahrungen gelegt, wie er es auch mit jenen rasenden Liebesleidenschaften, von denen seine Biographen sprechen, getan und aus ihnen die Episode der Francesca gestaltet hat. In der *Komödie* gibt es keine wie immer geartete Empfindsamkeit, wohl aber Freude, Schmerz, Mut des Lebens, gezügelt von sittlicher Scheu, aufgerichtet und beseelt von hoher Hoffnung.

So, in flüchtigen Zügen, stellt sich Dantes Bild dar, sein wahres Bild, wie es sich aus seinem Werk selbst ergibt; aber niemals ist zu vergessen — was hier zum Schlusse nochmals wiederholt sei — daß dieses Bild, geeignet Dante von andern Dichtern zu scheiden, das Verständnis und die Auffassung seines Werkes zu befördern, dennoch, wie jegliche Kennzeichnung, etwas Enges und sozusagen Prosaisches behält, wenn man es

nicht in die Weite der Dichtung versetzt und in ihr aufgehen läßt, der einzigartigen Dichtung, die sich nicht auf irgend ein Ding oder eine Gruppe besonderer Dinge beschränkt, sondern im Kosmos auswirkt. Daher unser Entzücken über Dantes Rhythmen und Worte, auch die kleinsten und flüchtigsten, die uns, umflossen von jenem Zauber, vor die Seele treten: ob er nun mythologischer Weise von der Morgenröte spricht: »Des alten Tithon Bettschatz«, die sich »den Armen ihres süßen Freundes entwindet«, oder ob er den Schnee die »weiße Schwester« nennt und ähnliches. Dies (und darum handelt es sich letzten Endes) läßt keine andere Kennzeichnung als die des allgemeinen Grundwesens aller Dichtung selbst zu; und in solcher Hinsicht ist Dante nicht Dante mehr, in seiner festumschriebenen Einzelart, sondern jene wundersam ergreifende Stimme, die die menschliche Seele in die ewig wiederkehrende Weltschöpfung versetzt. Alles Unterscheidende löst sich an diesem Punkte auf, es erklingt nur mehr jener ewige erhabene Kehrreim, jene Stimme, die bei allen großen Dichtern und Künstlern stets denselben Grundton hat, ewig neu, ewig alt, von uns mit stets sich erneuernder, bebender Freude vernommen: die Poesie selbst ohne jedes Beiwort. Denen, die mit diesem göttlichen oder vielmehr tief menschlichen Stimmklange sprechen, hat man einstens den Namen von Genien gegeben; und Dante war ein Genius.



ANHANG

ÜBER DIE GESCHICHTE DER DANTEKRITIK



Wer die Urteile und das Schrifttum über Dante in zeitlicher Folge überblickt, von seinem Jahrhundert an durch das fünfzehnte, sechzehnte und siebzehnte, und endlich zu den Blättern gelangt, die Giovanni Battista Vico um 1725 dem Dichter der *Komödie* gewidmet hat, wird inne — falls er überhaupt für dergleichen Dinge Sinn besitzt —, daß mit ihnen nicht mehr und nicht weniger als eine Umwälzung in der Dantekritik anhebt.

Bei jenen feierlichen Worten scheint es, als ob die Bildsäule Dantes sich plötzlich hochragend über Italiens Erde erhöbe. Dante (sagt Vico) ist ein göttlicher Dichter, vollkommen verschieden von den heutigen Verseschmieden, ihrer erotischen, gesangreichen, arkadischen Art. Die Dichtung entspringt in ihm aus einer Seelengröße, die alles, was die begehrlichen, verweichlichten Menschen bewundern, verachtet, allein auf Ruhm und Unsterblichkeit gerichtet, für große, öffentliche Tugenden, besonders Großmut und Gerechtigkeit begeistert ist; sie wird in einem geschichtlich besonders günstigen Augenblick geboren, am Ende eines langen Zeitraums heftiger Leidenschaften, glühender Phantasie, zur Zeit der absterbenden Barbarei Italiens. Darum läßt sie sich nur der homerischen Dichtung vergleichen, und Dante war tatsächlich der Homer des Mittelalters, schrieb seine *Ilias* in der *Hölle,* in der er von unversöhnlichem Haß berichtet, grausamste Martern schildert, und seine *Odyssee* in den beiden andern Teilen, dem *Fegefeuer,* in dem

man mit wunderbarer Geduld leidet, dem *Paradies,* wo unendliche Seligkeit im höchsten Frieden der Seele genossen wird; von ihm wie von Homer glaubte man, dank der durch seine Kunst vollbrachten Wunder, er habe die eigene Sprache gebildet, indem er sie aus allen Mundarten seines Volkes wählte. Die *Komödie* ist unter drei Gesichtspunkten zu betrachten: dem literarischer Studien, insofern aus ihr die schönste toskanische Rede geschöpft werden kann; dem der Geschichtschreibung, da sie eine Geschichte der barbarischen Zeiten Italiens enthält; endlich, als dem wichtigsten, unter dem dichterischen Gesichtspunkt, indem sie ein Beispiel erhabenster Poesie liefert. Eine Poesie, die ganz aus der Kraft der Phantasie stammt; denn obwohl man Dante um seiner großen Gottesgelahrtheit willen zu loben pflegt, diese Gelehrsamkeit, dieses philosophische und theologische Wissen brachte ihm mehr Schaden als Nutzen, so daß er, »hätte er überhaupt nichts von Scholastik und Latein verstanden, ein größerer Dichter geworden wäre, und die toskanische Rede ihn vielleicht dem Homer gleichzustellen gehabt hätte«, was die lateinische mit ihrem überaus gebildeten Virgil nicht vermochte. Die geeignetste Art seiner Erklärung besteht darin, kurz und klar von den Dingen, Ereignissen und Personen, die er erwähnt, Nachricht zu geben, seine Empfindungen darzulegen, »indem man in den Geist dessen, was er sagen wollte, eindringt«, um die Schönheit seiner dichterischen Sprache zu verstehen,

und »alle moralischen und noch mehr alle andern wissenschaftlichen Kenntnisse beiseite lassen[1]«.

In dieser Art war Dante bisher niemals betrachtet worden. Nicht als ob, wohlverstanden, der Verfasser des heiligen Gedichtes, nicht allgemein als Dichter, als ein großer Dichter empfunden und verkündigt worden wäre, als ob man ihn nicht in seiner eigentümlichen Gestalt gesehen und dargestellt hätte; die Bewunderung für ihn beginnt schon bei den Zeitgenossen; der Abschnitt, den ihm Giovanni Villani in seiner Chronik, als einem hervorragenden Ereignis jener Tage, gewidmet hat, die öffentlichen Vorlesungen, die überaus zahlreichen Erklärungen, die Volkstümlichkeit, zu der er gelangte, die Nachahmungen seines Werkes, die Art und der Ton, mit dem man damals und in den drei folgenden Jahrhunderten von ihm sprach, die Streitigkeiten selbst, die sich über ihn entspannen, alles dies bezeugt, daß, so oft sich die Gemüter mit Dante befaßten, sie die Größe und Eigenart seines strengen Genius wohl bemerkt haben. Es hat in diesem Betracht nichts zu bedeuten, daß einige Leute, ja sogar ganze Geschlechterfolgen, ihn

[1] Vgl. *Scienza nuova* (1725) Buch III. cap. 26. *Scienza nuova seconda,* her. von Nicolini, S. 477, 727, 733, 734, 750, den Brief an Degli Angioli vom 26. Dezember 1725 und das *Giudizio su Dante,* verfaßt anläßlich eines neuen Kommentars zur *Komödie,* das aus dem Jahre 1728 oder 1729 stammt (über die Zeitbestimmung *Critica* XVI, 156). Vgl. a. Croce, *La Filosofia di G. B. Vico* (Bari 1911) Kap. XVIII.

vernachlässigten und verleugneten, namentlich im humanistischen Zeitalter, dann in den Tagen Bembos und noch einmal im Barock des siebzehnten und in der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts; denn dergleichen Wechselfälle wiederholen sich bei allem Menschenwerk, je nach den verschiedenen Zielen werktätiger, geistiger und ebenso auch künstlerischer Art, die in den verschiedenen Einzelwesen und in den verschiedenen Zeitaltern vorherrschen, von gewissen Werken ablenken, gegen sie gefühllos, ja feindselig machen und bewirken, daß wirkliche Kenntnis von ihnen nicht erstrebt wird. Freilich ist es, auch wenn man sie gut kennt, bewundert und richtig von ihnen urteilt, etwas ganz anderes, sein Urteil dem Verstand darzulegen, das heißt, es theoretisch zu begründen und zu umschreiben, wodurch es allein kritisch und wissenschaftlich zu werden vermag; dazu ist eben eine Theorie nötig, deren Fortschritt den Fortschritt des Urteils selber im Gefolge hat. Nun ließen aber die jenen Jahrhunderten geläufigen Theorien, in griechisch-römischer Zeit entstanden und mannigfach verstandesmäßig angelegt, wie sie waren, eine freie Behandlung der Probleme der Dichtung nicht zu, und darum verfuhr man, sei es nun, daß man Dantes Werk durch sie rechtfertigte oder mehr oder weniger tadelte, doch immer notwendigerweise künstlich.

Dante selbst war trotz des feinen Verständnisses, das er an mehreren Stellen von der Natur der Dichtung an den Tag legt (wie dort, wo er verkündet, er dichte »wie's

ihm sein Inn'res sage«, oder an einer andern, wo er leugnet, daß metrisch Gebundenes in eine andere Sprache übertragen werden könnte), dennoch durch die Lehre von der Dichtung als einer Allegorie religiöser und sittlicher Wahrheiten gebunden; nicht einmal was er »buchstäblichen Sinn« nennt und zur Grundlage der drei andern macht, läßt sich als das auffassen, was wir »dichterischen Sinn« nennen, weil jener vielmehr die ihres Wesens entkleidete Dichtung bedeutet, allein an der Oberfläche gesehen und um dieser glänzenden Oberfläche willen wohlgefällig empfunden. Sicherlich war er sich seines Schaffens nicht unbewußt, hatte vielmehr ein sehr starkes Bewußtsein seiner Macht und Würde als Dichter; allein er entbehrte, dank der scholastischen Philosophie, der er folgte, der Denkform, die ihm sein Gedicht selbst hätte begreifen lassen. Ähnlich waren für Boccaccio Theologie und Dichtung wesentlich dasselbe, die eine als eine Dichtung Gottes, die andere in schönen Fabeln versteckt, die Ursachen der Dinge, die Wirkungen der Tugenden und die Mahnworte darbietend, als Dinge, die man durch philosophische Darlegungen und rednerische Überzeugungskünste nicht in die Gemüter zu senken vermag. Giovanni Villani hatte in schlichterer Weise die *Komödie* gepriesen, als verfaßt »in wohlgeformten Versen mit großen, scharfsinnigen Fragen der Sitten- und Naturlehre, der Sterndeutung, der Philosophie und Theologie, mit neuen schönen Wendungen, Vergleichen und Kunstmitteln ausgestattet«.

Was am meisten Bewunderung erregte, war Dantes allumfassendes Wissen; »einen der vielseitigsten Männer« nannte ihn Antonio Pucci. Im folgenden Jahrhundert kannte Leonardo Aretino, vielleicht einiger Stellen Platos eingedenk, schon eine andere Gattung von Dichtern, vielmehr ihre höchste und vollendetste Gattung, die, »von ihrem Geist getrieben und von irgend einer innern geheimnisvollen Kraft geleitet, die Raserei und Besessenheit des Geistes genannt wird«, dichten, neben andern, die »durch Wissen, Studium, durch Zucht, Kunstfertigkeit und kluge Überlegung« schaffen; aber Dante setzte er ohne weiteres in diese zweite Gattung, da dieser »durch sein Studium der Philosophie, Theologie, Astrologie, Arithmetik, durch Kenntnis der Geschichte, durch die stete Beschäftigung mit vielen und mannigfaltigen Büchern, in Studien vertieft und sich an ihnen mühend, seine Wissenschaft erwarb, die er mit seinen Versen schmücken und erläutern wollte«. Im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts vermochte die erneuerte Poetik des Aristoteles diesen lehrhaften und rednerischen Begriff von der Dichtung nicht zu entwurzeln; die Beschäftigung mit diesem Denker und den alten Redelehrern führten zu einer starren Gliederung der zulässigen Dichtungsarten, so daß eine der großen Streitfragen, die damals mit Rücksicht auf Dante behandelt wurden, darin bestand, ob die *Komödie* als episch oder als dramatisch, oder etwa einer anderen Gattung angehörig aufgefaßt werden müsse; Jacopo

Mazzoni zum Beispiel bekämpfte die am meisten verbreitete Ansicht, sie wäre ein episches Gedicht und erklärte sie für dramatisch, als eine »Komödie ohne lustigen Einschlag«, so wie sie auch den Alten nicht fremd war, mit Dante als Hauptthelden, Virgil und Beatrice in zweiter und dritter Rolle; Jason de Nores erklärte sie dagegen für eine Theologie oder Moralphilosophie in Versen, vergleichbar den Dichtungen eines Empedokles und Lukrez. Diese Fragen spannen sich in die folgenden Jahrhunderte fort, in denen einige die *Komödie* als »Satire« auffaßten, andere, wie Monti, auf ihre Bestimmung als ein Lehrgedicht zurückgriffen oder, wie Francesco Torti, Montis Gegner, sie von neuem als ein Epos ansahen, da sie »die Erzählung einer bedeutenden Handlung« sei; wieder andere (wie Becelli 1732) erklärten sie für ein Gemisch aus allen Gattungen der Poesie »bald tragisch, bald komisch, häufig satirisch, auch lyrisch und elegisch«.

Diese letztere Bestimmung machte Glück, oder vielmehr sie entstand und entsteht von selbst; sie steht bei Schelling (der die *Komödie* nicht lehrhaft, nicht Roman im eigentlichen Sinne, nicht Komödie oder Drama, sondern ein unauflösliches Gemenge, die vollständige Durchdringung aller dieser Dinge genannt hat, ein Gattungswesen ganz besonderer Art, eine Welt für sich, die auch ihre eigene Theorie verlange) und findet sich häufig auch in den kritischen Schriften von heute, da sie in der Tat einen bequemen Ausweg bietet

und den Knoten, der uns Kopfzerbrechen macht, spielend zu lösen scheint, freilich ohne ihn wirklich zu lösen.

Läßt man diese Streitigkeiten um leeren Formelkram beiseite, so ergibt sich, daß die *Komödie* während des sechzehnten Jahrhunderts von denen gepriesen wurde, die, wie Varchi, von der obenerwähnten lehrhaften und rednerischen Auffassung der Poesie ausgehend, meinten, Dante hätte mit der Bestrafung der Sündigen in der Hölle und der Belohnung der Gerechten im Paradiese ein großes sittliches Ziel angestrebt, oder von andern getadelt wurde, die dem Ideal einer sinnlich wohlgefälligen Dichtung folgten und, wie Muzio, erklärten, Dante sei »alles andere eher denn Dichter« gewesen; ja, sein Gedicht wurde sogar als die harte und rauhe Versbearbeitung irgend eines Schmökers, der ihm von theologisch klügelnden Mönchen geliefert worden sei, verachtet. Man ist darum angenehm überrascht, nachdem man die Zeugnisse dieser Fehden des sechzehnten Jahrhunderts durchblättert hat, — viele davon knüpfen an die Schmähschrift gegen Dante an, die 1572 unter dem Namen des Rudolf Castravilla verbreitet wurde — auf einige Seiten Vincenzo Borghinis zu stoßen, die nachdrücklich darauf ausgehen, den Tadel der sinnlich und üppig Gesinnten ebensowohl wie das Lob der Schulmeister abzuwehren. Den ersten, die sich auf Bembo beriefen, hält Borghini mit Gelassenheit entgegen, daß der berühmte venezianische Schriftsteller, »seiner Anlage nach zu einer andern Art von Dichtung

hingezogen, zu einer weicheren und zarteren, jene erste weder zu schätzen wußte noch ihr jene Hingabe widmete, die notwendig ist, um über sie mit voller Zuständigkeit zu urteilen«. Und denen, die der Ansicht waren, man müsse Dante bewundern »wegen der vielen Lehrsprüche, die dieses Gedicht enthält«, erwiderte er, daß es sicherlich töricht wäre, diese Dinge gering zu schätzen, aber — setzte er fort — »ich sage offen, daß ich sie für ersprießliche Nebendinge, nicht für die Hauptsache halte, und daß ich den Dichter als Dichter, nicht als Philosophen oder als Theologen bewundere; obwohl es mir fast eine göttliche Geisteskraft scheint, die es versuchte und zustande brachte, jene Dinge derart zu verweben, daß sie dem Zweck des Gedichts mit Anmut und Schönheit dienen: und hat Cosmico im Gedicht Dantes nichts anderes gefunden als das, was er sagt, so hat er es sehr wenig erfaßt und hätte besser getan, seine Zeit auf das Lesen eines andern Dichters als Dante zu verwenden, wußte er nicht mehr mit ihm anzufangen[1]«. Borghini, der bereits in den Untersuchungen über die Sprache, die geschichtlichen Anspielungen und Allegorien Dantes den rechten Weg gewiesen hatte, sah und urteilte auch richtig über den dichterischen Charakter Dantes; allein sein Wort verklingt gleichsam in leerer Luft, bleibt ohne Widerhall, nicht nur bei den andern, auch bei ihm selbst, da es, um wirklich zur

[1] *Studi sulla Divina Commedia di* G. Galilei, V. Borghini ed altri. Ed. Gigli (Florenz 1855), S. 308.

Geltung zu gelangen und wirksam zu werden, mit der ganzen Poetik jener Zeit hätte in Widerspruch und in offenen Kampf treten müssen; was nicht der Fall war.

Dagegen liegt der Wert von Vicos Urteil gerade darin, daß er zugleich Erzeugnis und Erzeuger einer neuen Lehre von der Dichtkunst ist, zu der Dante und Homer wie die andern wirklichen großen Dichter durch ihre Schöpfungen den Anstoß gaben, und die diese alle zugleich erklärt: eine neue Lehre, die sich in den folgenden Jahrzehnten entwickeln und den Namen der Ästhetik annehmen sollte, als Wissenschaft von der Phantasie, Wissenschaft von der Anschauung oder wie immer man sie nennen mag. Was verschlägt es diesem großen Verdienst gegenüber, daß Vico den Vergleich Dantes mit Homer[1] überspannt hat, wie den des Italien im dreizehnten Jahrhundert mit dem Hellas des neunten Jahrhunderts vor der christlichen Zeitrechnung, die Abhängigkeit der Poesie von der Barbarei der menschlichen Gesellschaften übertrieben und einen Augenblick daran gedacht hat, Dante eines Teiles seiner Seele zu berauben, der Scholastik und des Latein? Es sind das Gedanken und Vergleiche, die man nicht buchstäblich nehmen

[1] Dagegen wurde sogleich der Widerspruch laut, als man ein Jahrhundert später die *Scienza nuova* zu studieren begann; man ersieht dies aus Fauriel, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italienne* (Paris 1834), I, 21–12, 371–373; Villemain, *Tableau de la littérature au moyen âge* (Ausg. Paris 1882), I, 346–347; O. Emiliani-Giudici, *Storia della letteratura italiana* (4. A., Florenz 1865) I, 228.

muß, mehr als Sinnbilder denn als Feststellungen von Tatsachen, nämlich als Sinnbilder der echten Poesie, die aus Leidenschaften, nicht aus Überlegungen entspringt. Was will es besagen, daß er in der besondern Kennzeichnung von Dantes Dichtwerk nicht weiter ging und nicht die ganze Frucht gepflückt hat, wie er es den tiefsinnigen Richtlinien nach vermocht hätte, die er für die Art, die *Komödie* zu erklären, aufgestellt hatte? Das geschah erst später und wird in Zukunft noch besser geschehen; allein diese weiteren Schritte wären ohne jenen ersten unmöglich gewesen.

Damals, in Vicos Zeitalter, ist zunächst, kann man sagen, die entgegengesetzte Ansicht, Dantes Verurteilung, auf den äußersten Punkt gelangt, einem äußerlichen Ideal, dem des Klassizismus und Bembismus des sechzehnten Jahrhunderts gemäß, das nunmehr im neuen Kleide verstandesmäßiger Aufklärung, des klügelnden, satirischen, galanten, sentimentalen oder »empfindsamen« Schrifttums erschien. Voltaire, der die *Komödie* gelegentlich eine abenteuerliche, durch einige natürliche Schönheiten ausgezeichnete Dichtung genannt hat, ein andermal ohne weiteres ein Durcheinander, ein *Salmigoudis*, der über die Zeitwidrigkeiten, die sie enthält, sich lustig machte und spottete, ihr Ruf würde immer aufrecht bleiben, da alle sie bewunderten, aber niemand sie läse; Bettinelli, der auch seinerseits aus tausenden von Versen nur einige Stücke ausnahm, sie für ein Wirrsal von Predigten, Zwiegesprächen, Fragestellungen, ohne einen

andern Leitgedanken als die Leidenschaften und die Laune des Verfassers erklärte, als jeglicher Handlung bar oder nur mit Handlungen wie Abstiegen, Übergängen, Aufstiegen, Hin- und Rückkehr ausgefüllt, von Sinnbildern starrend, voll von Anspielungen auf unbedeutende Zeitgenossen des Dichters; – sie waren die beiden berühmtesten Wortführer einer damals weitverbreiteten Ansicht. Man begegnet ihr auch tatsächlich genau so bei vielen andern, so zum Beispiel bei Cesarotti, für den die *Komödie* ein »vertrackter Wirrwarr«, eine »ungöttliche Komödie« war, und in zugespitzter Form, bei Horaz Walpole (1782), der Dante »überspannt, abgeschmackt, widerwärtig, kurz einen Methodisten in Bedlam« (das ist im Irrenhaus) genannt hat; sie klingt bei Goethe wieder, der 1788 schrieb, er vermöge nicht zu begreifen, wie man sich mit diesem Gedichte abgeben könne, in dem ihm das Inferno scheußlich, das Purgatorio zweideutig und das Paradies langweilig erschien. Ferner erlosch diese widergeschichtliche Ansicht ebenso wie die von den »Gattungen« auch später nicht gänzlich und ist selbst heute noch nicht ganz ausgestorben: Lamartine erneuerte Dante gegenüber die Empfindungen und Gedanken Voltaires und Bettinellis, sprach von der *»gazette florentine«* die die *Komödie* sei, als einem Streitfall, den die *»ne comprend plus la postérité«;* und erst unlängst stieß ein amerikanischer Kritiker ins selbe Horn, findet ebenfalls in diesem Knäuel von Überspanntheiten und Unsinn lediglich

»several literary jewels«, die »*a very small residuum*« bildeten[1].

Was man im achtzehnten Jahrhundert auf Kritiker dieser Art antwortete, war zum Teil vom einfachen gesunden Verstand eingegeben (so wenn man Bettinelli aufmerksam machte, daß Dante für den nicht dunkel sei, der die nötige Vorbildung besitze, und wenn Gasparo Gozzi, was das Verständnis Dantes anlangt, auf das Studium der Zeit des Verfassers sowie seiner übrigen Werke Nachdruck legte), es bestand jedoch zum andern und größern Teil im Gegenüberstellen falscher Verteidigungen und falscher Anklagen, alter und neuer Schulfuchsereien, so wenn man Dante wegen der »Würde« seiner Gedanken und seiner Moral lobte, oder weil er der erste gewesen, der »italienischen Dichtung ihren glorreichen Weg zu erschließen«. Immerhin gab es wenigstens einen Mann, der in einem Geiste, den man den Geist Vicos nennen könnte, entgegnete, einen deutschen Schriftsteller, Bodmer oder irgendeinen seiner Freunde oder Schüler, im Aufsatz einer Züricher Zeitschrift von 1763, ohne Namen gezeichnet und lange Zeit vergessen geblieben[2]. Dieser Schriftsteller begann mit der Bemerkung,

[1] A. Mordell, *Dante and other waning classics.* (Philadelphia 1915.)

[2] Er wurde von meinem verewigten Freunde Leone Donati entdeckt und wiederabgedruckt in seiner Sonderschrift: *J. J. Bodmer und die italienische Literatur* (enthalten in: *J. J. Bodmer: Denkschrift zum CC. Geburtstag,* Zürich 1900, S. 283—288; wegen seiner Bedeutung schien es mir angemessen, ihn in der *Critica,* XVIII, S. 306—371, zu übersetzen und zugänglich zu machen.

die außerordentliche Dichtung Dantes habe dieselben Ausstellungen wie die *Iliade* über sich ergehen lassen müssen, als da sind Verstöße gegen den Anstand, die Ehrbarkeit, die Anmut des neueren Geschmacks, ferner Vernachlässigung der Regeln und der Einheit der Handlung; allein Dante (so wandte er ein) habe seine e i g e n e n Regeln beobachtet, hätte so Großes und Mannigfaltiges darzustellen gehabt, daß er, um jegliche Stilart verwenden zu können, es für angebracht hielt, sich der Form einer phantastischen Reise zu bedienen. Was man im Gefüge des Gedichtes als seltsam, gotisch, widerspruchsvoll und geziert verwirft, könnte man, mit ein wenig Billigkeit, vielmehr eigentümlich und selbständig nennen; der Verfasser der *Komödie* sei ebenso berechtigt gewesen, aus der Sinnesart seiner Zeit heraus zu dichten wie wir aus der der unsrigen. Der scharfsinnige Beurteiler rechtfertigte Dante schließlich mit geschichtlichen Gründen, wegen der Freiheit, mit der er die alte Mythologie behandelt und in den Gesetzen des Jenseits hatte Ausnahmen gelten lassen; pries ihn, weil er die Poesie nicht allein in den menschlichen Leidenschaften, in Francescas Liebe und in der Verzweiflung Ugolinos, so wie es den Neueren zusage, gesucht hatte, sondern auch in der Moral und der Theologie, die er poetisch darzustellen unternahm.

Das übliche Gerede von der Nutzlosigkeit aller Kritik läßt außer acht, daß, wenn wir heute Dante und die andern Dichter lesen, ohne daß sich zwischen sie und

uns die von den groben Vorurteilen der Vergangenheit hervorgerufenen Hemmnisse stellen, wir diesen Vorteil und diese Wohltat gerade Kritikern von der Art der eben genannten verdanken, die uns von ihnen befreit haben oder sich anschicken, dies zu tun. In der Generation, die auf Bodmer gefolgt ist, wurde, dank den neuen Begriffen von Dichtung und Geschichte, die von vielen Seiten her und in verschiedener Art auftauchten und gleichsam die Blüte oder die Frucht der Keime darstellten, die einige einsame Denker ausgesät hatten, die antidogmatische und geschichtliche Auffassung Dantes wie der übrigen Dichter allgemein und sozusagen natürlich: die Abneigung gegen Urteile, die aus dem besondern Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts und der Aufklärer, überhaupt aus jedem andern Ideal abgeleitet waren, das nicht Dante und seiner Zeit eingeboren und eigentümlich war, wurde zum Gemeinplatz. Das wird klar aus den Charakteristiken Dantes, die man nunmehr in den Darstellungen der Weltgeschichte, der Literatur und der Geschichtsphilosophie antrifft, und in denen mehr oder weniger glücklich der Versuch gemacht wird, den Verfasser der *Komödie* als Vertreter eines geschichtlichen Zeitraums vorzuführen. Auch die italienische Dantekritik, in den Händen der Gelehrten des achtzehnten Jahrhunderts zu einer Fachwissenschaft geworden, gestaltete sich am Beginn des neunzehnten, mit Foscolo, ausgesprochen geschichtlich. Wilhelm Schlegel schrieb, ein recht-

gläubiger Geschmackskritiker glaube etwas Großes gesagt zu haben, wenn er behauptet, die *Göttliche Komödie*, das *Jüngste Gericht* und *Macbeth* seien Werke ohne Geschmack; damit sei aber nichts anderes gesagt, als daß er diese Werke nicht verstehe, da sie den Horizont der von ihm angenommenen Regeln und Konventionen übersteigen; sodann mit besonderm Hinblick auf die *Komödie:* man müsse sich in jene heroischen und mönchischen Zeitalter innerer Wirren zurückversetzen, Welf und Waiblinger werden, andernfalls müßte man das Buch mit Abscheu in die Ecke werfen. Goethe, der sicherlich niemals ein großer Dantekenner gewesen ist, empfand und begriff ihn dennoch ganz anders, als er es 1788 getan hatte, und brachte ihn, in einem Briefe von 1826 (an Zelter), mit dem Zeitraum der Wiedergeburt der bildenden Künste in Italien in Verbindung, da in Dante, wie in Giotto, der »sinnlich-bildlich bedeutende Genius« gewirkt habe, wodurch er »die Gegenstände so deutlich ins Auge seiner Einbildungskraft faßte, daß er sie scharf umrissen wiedergeben konnte; weshalb wir denn auch das Abstruseste und Seltsamste gleichsam nach der Natur gezeichnet vor uns sehen«. Und in den Gesprächen mit Eckermann hat er ihn nicht einfach ein »Genie«, sondern eine »Natur« genannt. Damals erhielt Dante eine neue, hohe Gesellschaft; hatten ihn die Kritiker des sechzehnten Jahrhunderts mit Homer verglichen (womit sie zuweilen, wie dies Varchi zustieß, heftigen Widerspruch entfesselten), besaß selbst

Vico nicht größere Kenntnis fremden Schrifttums, um andere Vergleiche zu ziehen, und setzten ihn die Engländer des achtzehnten Jahrhunderts vor allem einer gewissen inhaltlichen Verwandtschaft halber neben Milton, so hatte doch schon 1735 ein in England lebender Italiener, Rolli, als erster die Namen Dantes und Shakespeares nebeneinander genannt; die Dreiheit Homer, Dante, Shakespeare begann sich bald herauszubilden, zuweilen mit einer andern der drei großen neueren Dichter abwechselnd, indem der Name Homers durch den Goethes ersetzt wurde [1], oder, wie bei Tieck [2], in dem Dreigestirn der größten Meister neuerer Kunst, Dante, Cervantes und Shakespeare sich ausdrückend. Die Kritik der Dichtung hatte sich in Geschichte, in Geschichte im großen, die des Menschengeistes verwandelt: freilich entstand mit dieser berechtigten Gegenwirkung und mit diesem ansehnlichen Fortschritt gegen und über die dogmatische Kritik der vorhergehenden Jahrhunderte hinaus zugleich die Gefahr der Einseitigkeit, da die alte dogmatische Kritik, auch in ihrem willkürlichen und von

[1] Toynbee, *Dante in English Literature*, I, 632, führt aus der Beschreibung einer Reise durch Deutschland, 1802 von H. Crabb Robinson unternommen, folgendes an: »Our police host placed me by the side of Professor Abicht, and I was again struck by the concurrence of opinion among the german philosophers as to the transcendent genius of Shakespeare, Goethe and Dante.«

[2] In einem phantastischen Schauspiel, das wiederabgedruckt ist bei Del Baldzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante,* VII, 421—452.

Vorbildern abhängigen Verfahren, dennoch künstlerische Kritik sein wollte, während die neue, mit gutem Recht die Muster verwerfend und die Kunst vergeschichtlichend, sie häufig als Kunst aus dem Auge verlor und wohl geschichtlich, aber nicht, was sie hätte sein müssen, kunstgeschichtlich war. Das erklärt auch, weshalb es in neuerer Zeit nötig erscheinen mußte, die Geschichte der Dichtung und der Kunst umzuformen, durch eine Art von Verschmelzung der abstrakten ästhetischen Kritik der Dogmatiker und der abstrakten historischen Kritik der Anhänger der Geschichte, ausgeglichen in einer gleichzeitig ästhetischen und geschichtlichen Darstellung historisch-ästhetischer Art[1].

Aus diesen Gründen muß die Aufmerksamkeit desjenigen, der die Fortschritte der geschichtlichen Erklärung Dantes zu ergründen trachtet, mehr als auf die Forschungen über Dantes kulturgeschichtliche Stellung in der allgemeinen Geschichte — diese waren darauf aus, das zu erweitern und zu vertiefen, was wir die Erklärung der »Nebendinge« genannt haben — auf das gerichtet sein, was damals wie späterhin über das Grundwesen der Kunst Dantes ausgesagt worden ist, auf die historisch-ästhetischen Forschungen, von denen man gewöhnlich nur geringe oder verworrene Kenntnis hat, so sehr, daß die meisten Danteforscher äußerst erstaunt sein dürften, welche Bücher wir hier übergehen sowie

[1] Vgl. darüber meine *Nuovi saggi di Estetica,* SS. 161—184, dazu SS. 214—215.

welche wir statt ihrer anführen, Bücher, die von ihnen entweder nicht gekannt, nicht gelesen oder nicht geschätzt werden. Nicht viel bietet in dieser Hinsicht allerdings Schelling, dem man den später so oft wiederholten Vergleich der *Komödie* mit dem *Faust* verdankt, ferner die Charakteristik des Danteschen Gedichts als einer ersten Offenbarung dessen, was der neueren Poesie eigentümlich ist, Einheit von Wissenschaft, Religion und Kunst mit der Geschichte, und der Geschichte mit der Allegorie, die Schöpfung einer neuen Mythologie, weshalb es nicht als eine einzelne Dichtung, sondern als die »Dichtung der Dichtungen« zu betrachten sei[1]. Wenig findet man auch bei Hegel, der die *Komödie* als eine »Art Epos« bezeichnete, das die ewige Tat, die göttliche Liebe, zum Gegenstand habe; er hob die Behandlung der Szenen und Personen hervor, die bei Dante immer als »gerichtet« erscheinen. Besonderen Wert muß man jedoch der Kritik beimessen, die Bouterweck[2] 1801 Dante gewidmet hat; sie ist seltsamerweise bei den Danteforschern vergessen oder, was noch sonderbarer ist, bloß erwähnt auf ein unbestimmtes Gerücht von Mißverstehen, Herabsetzung, Verleumdung des

[1] In seiner *Philosophie der Kunst* (1802/03) sowie in der Abhandlung: *Dante in philosophischer Beziehung* (auch ins Italienische übersetzt)

[2] F. Bouterweck, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* (Göttingen 1801), Bd. I, 76–120.

Danteschen Werkes hin gleich, als ob es sich um eine einfache Fortsetzung der Voltaireschen Ansicht und der Unehrerbietigkeit des achtzehnten Jahrhunderts handelte. Ohne Zweifel erwies sich Bouterweck der »Komposition« und dem »Aufbau« des Gedichts gegenüber sehr strenge, deren »Ehrenrettung« ihm unmöglich schien, und die ihm den Eindruck eines großen gotischen Irrgartens erweckten, eingesponnen in den Nebel der Allegorie, schwer verständlich und im Grunde nicht die Mühe lohnend, die man sich gab, um den Bau des Werkes sowie das damit verbundene Gerüst von Strafen, Bußen und Belohnungen zu begreifen, weil das »Kunstgefühl« wenig oder nichts mit dem zu schaffen hat, was in der *Komödie* als »System« erscheint. Die Unmöglichkeit, allegorischen und buchstäblichen Sinn ganz gleichmäßig vereint durchzuführen, hätte den Verfasser zu Sprüngen und Spitzfindigkeiten gezwungen und die Einheitlichkeit des Werkes vermindert, das heißt, es wiese bloß eine äußerliche Einheit im Bericht einer Reise auf, nicht die innere der Epik, und für das Übrigbleibende eine allegorische oder theologische Einheit. Auch hielt Bouterweck die scholastischen, theologischen, astronomischen Teile für undichterisch, die Auffassung des Paradieses für so geartet, daß die Einbildungskraft sich hier notwendig dem Unausdrückbaren, dichterischer Leere gegenüber finde, mit dem einzigen sinnlichen Bestandteil, den die Dogmatik noch zuließ, dem Licht. Die *Komödie* erschien ihm demnach wie eine

Galerie von Bildern mit groteskem Rahmen; allein trotz dieser Mängel ist sie »*wenn wir sie fragmentarisch schätzen*«, »eines der edelsten und schönsten Erzeugnisse eines originellen Geistes: ein Werk, das nicht von der vorausgehenden Literatur vorbereitet, sich nicht auf das von seinem Verfasser Gelesene zurückführen läßt, und das in diesem Betracht in der neueren Dichtung nicht seinesgleichen hat. Ohne irgendwelche Ausnahme, da selbst Shakespeare aus einer Menge von Vorgängern herauswächst, während bei Dante dies nicht der Fall ist.« All das hieß nun die Schwierigkeiten an der Wurzel fassen; der Scharfsinn und der Mut, mit dem Bouterweck bei Dante System und Dichtung zu scheiden, diese über jenes zu stellen bemüht war, muß uns nachsichtig machen gegen die allzu flüchtige Behandlung der lehrhaften Bestandteile des Gedichts sowie gegen den Grundsatz der »Bruchstückhaftigkeit«, der, wenn er auf der einen Seite ein Anlehnen an die Urteile Bettinellis wie anderer Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts war, auf der andern gleichwohl eine freiere Art vorausnahm, die Dichtung zu erklären und zu genießen.

Diese freiere Art findet sich ausgiebig bei den Kritikern der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vertreten, in Italien außer durch den schon erwähnten Foscolo durch Leopardi, der, da er die Lyrik über jede andere Dichtung stellte, wenigstens mitunter fühlte und dies in einem flüchtigen Hinweis auch

aussprach, daß die *Komödie* »nichts als ein langes lyrisches Gedicht ist, in dem der Dichter und seine besonderen Empfindungen stets auf der Bühne bleiben[1]«; ja selbst bei dem katholischen, sittenrichterlichen und etwas schulmeisterhaft angelegten Tommaseo. In Frankreich erklärte Fauriel in seinen Vorlesungen von 1833 und 1834, das Dante unter allen großen Dichtern allein Eigentümliche sei sein Doppelwesen als Gelehrter und Dichter und eine Art Kampf, der sich daraus zwischen den verschiedenen Anlagen in ihm ergibt; deshalb besitze sein Gedicht auch keinen einheitlichen Charakter, da sich Poesie, Wissenschaft, Politik in ihm vermischten, obgleich ihm doch eine gewisse Einheit aus einer Empfindung, die es ganz durchströmt, erwachse, aus einem Gedanken der Liebe, der Liebe zu Beatricen. Fauriel schied weiter sehr zutreffend die Allegorien aus, um allein den dichterischen Sinn der Darstellungen zu ergründen; er wies die von »abstraktem Geschmack und Logik« eingegebenen Ausstellungen zurück, die man gegen die von Dante in die christliche Hölle eingeführten Gestalten des Heidentums gemacht hatte, indem er die naive Arglosigkeit des Dichters bei der Umformung dieser Figuren ins Christliche hervorhob; er unterschied scharf zwischen der Geschichte, von der Dante seinen Ausgangspunkt nahm, und den Schöpfungen der Gefühle und der Einbildungskraft, die er darüber aufbaute, beispielsweise in den

[1] *Pensieri di varia filosofia e bella letteratura,* VII, 351.

Episoden der Francesca, des Ugolino, des Sordello. Villemain nahm (1840) mit nicht geringerer Feinheit den Vergleich mit Homer wieder auf, und obwohl er ihn durch die Betonung der Zeit- und Geistesverschiedenheit milderte, so hob er doch von neuem hervor, daß Dante, sobald er sich des mittelalterlichen Lehrertalars entledigt, erfände »*comme aux premiers jours du monde*« und daß aus ihm »*la voix jeune et argentine du poète grec*« spräche; als erster oder als einer der ersten stellte er Dantes Genius als nichtitalienisch hin: »*rêveur, triste, exalté*«, derart, daß er verdiene, wäre es auch »*moins naturel*«, ein Germane zu heißen. Gleich Fauriel die doppelte Eingebung des Gedichtes erkennend »*l'une instinctive et passionnée et l'autre studieuse et scolastique*«, findet er in diesem Doppelwesen sowohl die Ursache der erhabenen Schönheiten, die es enthält, als der äußerlichen Einzelheiten, zwar für die Zeitgenossen wichtig, allein unerquicklich für die Neueren, und schließt: »*Ses fautes, ses inégalités ne semblent pas altérer l'originalité puissante et continue de son style*«, auch »*le génie de l'expression*«, nicht das in ihm bewundernswert sei, weil er stets »*avec la même inspiration de verve et d'amour*« geschrieben habe. In England sah Coleridge[1] in Dante »die Verbindung von Dichtung und

[1] Die Stellen aus Coleridge und anderen englischen Schriftstellern, die im folgenden angezogen werden, sind in dem früher genannten Werke Toynbees gesammelt; ich kann mir deshalb besondere Hinweise ersparen.

Lehre, die eines der Kennzeichen christlicher Poesie ist«, obwohl es ihm scheinen wollte, daß Dante in dieser Verbindung nicht so glücklich wie Milton gewesen sei; anderseits bewunderte er jedoch die »Lebendigkeit, die logische Verknüpfung, die Macht und Fülle« von Dantes Ausdruck, die den jedes anderen Dichters, auch Miltons übertreffe, seine malerische Kraft, die weder bei Alten noch Neueren ihresgleichen findet, mehr dem strengen Stil eines Pindar als dem anderer entspricht; auch entging ihm nicht das künstlerische Gefallen Dantes an der Sprache, am schönen, wirkungsvollen Wort. Carlyle, der, ohne es zu wissen, einen Gedanken Vicos weiterspann, setzte die »zentrale Eigenschaft« Dantes, aus der alle andern wie aus einem natürlichen Quell fließen, in die »Größe des Herzens«; er erkannte ihn wohl als engbegrenzt und parteiisch in Glaubenssachen, aber trotzdem als tief, nicht »*world-wide but world-deep*«, daher seine »*abrupt precision*«, die dennoch natürlich ist, sein Prägen von »*a smiting word*« eines schlagenden Wortes, mit dem er abbricht und nichts weiter hinzusetzt; er hörte aus ihm eine fortlaufende Melodie, den »*Canto fermo*« heraus. Macaulay hob Dantes Schwermut hervor, aus dessen Gemüt, abgesehen von der halb mystischen Leidenschaft für seine tote Beatrice, jede Liebe entschwunden und an ihre Stelle Menschenhaß getreten war, so daß er, »ein wilder und aufgeregter Flüchtling, auch im Paradiese unter den Seligen nicht selig ist, an ihrem Glücke nicht teilhat«; er

beklagte die Wichtigkeit, mit der die Ausleger seine Naturlehre, Metaphysik und Theologie trotz ihrer durchgängigen Wertlosigkeit behandeln, desgleichen die Allegorien, in denen sie einen Sinn entdeckten, den der Verfasser nicht hineingelegt hatte, während »die großen Eigenschaften seiner Phantasie und die unvergleichliche Kraft seines Stils weder bewundert noch nachgeahmt wurden«; er machte zahlreiche Beobachtungen über das Wesen der Bilder und Vergleiche, über das Straffe, Festumschriebene, Gemessene, das in Dantes Gestaltungen liegt, beispielsweise des Luzifer, der völlig von dem Miltons unterschieden ist, im besondern auch über die Mythologie, die Macaulay von urtümlichster und gewaltigster Art erschien, nicht im Geiste eines Ovid oder Claudian dargestellt, sondern in dem eines Homer und Aeschylus; Dantes Minos, Charon, Pluto sind, wie er sagt, »vollendet schreckhaft«, und die Anwendung antiker Namen in der Hölle »flößt dem Gemüte eine unklare schauerliche Vorstellung irgend einer mystischen Offenbarung ein, vor aller geschriebenen Geschichte; ihre verstreuten Bruchstücke mochten unter dem Trug und Aberglauben neuerer Religionen erhalten geblieben sein«. Auch das herkömmliche Urteil, Dantes Poesie verliere bei dem Übergang von der Hölle ins Fegefeuer und Paradies an Kraft und verblasse allmählich, wurde nunmehr in Zweifel gezogen. Villemain meinte außerdem, das Paradies habe dem Dichter, da es menschlicher Unvollkommenheit minder gelinge, die Seligkeit als die Leiden zu ver-

gegenwärtigen, weniger geboten als die Hölle und ihn gezwungen, sich mit der Scholastik zu behelfen, obwohl diese trotz der seltenen Ausdrucksfähigkeit, mit der sie dargelegt ist, dennoch immer kalt und langweilig erscheine; Coleridge zog seinerseits die *Hölle* vor, weil Dante hier unvergleichlich mehr aus dem irdischen Leben schöpfen konnte. Fauriel behauptete dagegen, obwohl er die großen Schönheiten der »*Hölle*« anerkannte, daß die größten sich in den beiden andern Teilen befänden; Tommaseo hielt »die Schönheiten des *Fegefeuers* für reiner und neuartiger, jene des *Paradieses* zwar für weniger zusammenhängend, jedoch für stärker«, und nach der *Bibel* »für die erhabensten, die jemals von einem Dichter ersonnen worden sind«; Shelley erklärte das *Fegefeuer* für eine schönere Dichtung als die *Hölle* und hielt »mit den scharfsinnigsten Beurteilern« dafür, daß man die übliche Stufenleiter umkehren und sie von der *Hölle* zum *Paradiese* ansteigend sich denken müsse; Carlyle traf endlich das Richtige, wenn er, sich mit einem großen Teil der modernen Kritik wegen der Bevorzugung der Hölle uneins erklärend, die Ansicht aussprach, daß dies mit »dem allgemein verbreiteten Byronismus unseres Geschmacks, der gleichwohl eine vorübergehende Gefühlswelle zu sein scheint«, zusammenhänge.

Der kritische Leitgedanke von den beiden Dante und der Zwiespältigkeit der *Komödie*, die sich einem Bouterweck als Unterschied und Verschiedenheit zwischen dem »System« und der Poesie des Gedichtes,

anderen, weniger treffend, als ein Widerstreit zwischen dem Theologen und dem Dichter Dante dargestellt hatte, ist in der Tat, wenn nicht geradezu das Mittelpunktsproblem, so doch sicherlich das vorbereitende Problem das die Dantekritik zu lösen hat. Um dieses hat sich niemand eingehender als Francesco de Sanctis bemüht, dessen Betrachtungen über Dante mit den Neapler Vorlesungen von 1842/43 begannen, sich in den Vorträgen in Turin 1854/55 fortsetzten, dann in einem nicht vollendeten Buche über Dante und in den Aufsätzen über die Hauptepisoden der Hölle, endlich in dem langen Kapitel über die *Komödie*, das seiner *Geschichte der italienischen Literatur* von 1869/70 einverleibt wurde, als Auszug aus der Handschrift jenes zehn Jahre vorher begonnenen und, wie erwähnt, niemals vollendeten Buches [1]. Die Forschungen von De Sanctis über diesen Gegenstand sind mithin nicht zu vollem Ausreifen gelangt und wurden viel eher abgebrochen denn abgeschlossen; man muß sich dies für die folgenden Bemerkungen gegenwärtig halten. In der Tat war die Lösung, die er dem Problem jener Zweiheit gegeben hat, vielleicht nicht gerade glücklich, da der Widerstreit zwischen den beiden Dante, so wie ihn seine Vorgänger verschiedentlich hingestellt hatten, von ihm als einer zwischen Allegorienwesen und Dichtung (oder, wie er zuweilen sagt, zwischen Himmel

[1] B. Croce, *Gli scritti di F. de Sanctis e la loro varia Fortuna* (Bari 1917), S. 30.

und Erde) aufgefaßt wurde, während er, seinem innersten Wesen nach — wie Bouterweck es schon gesehen oder mindestens geahnt hatte — in dem Unterschied und gelegentlichen Widerspruch von Aufbau und Dichtung lag. De Sanctis schilderte deshalb folgerichtig einen »erhabenen, unwissenden Dante, unkundig seiner wahren Größe, unlogisch in seinem Tun, der, als der große Dichter, der er war, sich unwillkürlich und unbewußt gegen seine eigene Absicht, das Allegorienwesen, empörte, und sich von dem, was er »schöne Lüge« nannte, überwinden ließ, wodurch die *Komödie* »das Mittelalter, verwirklicht als Kunst, ihrem Verfasser und seinen Zeitgenossen zum Trotz« geworden sein soll. Dieser Kampf mag in unserer Vorstellung ganz wohl als Sinnbild des Widerstreits zwischen der Wirklichkeit der Dichtung und den Lehren des Kritikers Dante bestehen, war aber im Dichter Dante sicher nicht vorhanden, der die Allegorie gewöhnlich im Äußerlichen beruhen ließ und andere Male die Poesie unterbrach, um sinnbildlichen Zwecken zu genügen, der aber, sobald diesen Zwecken genug getan war, auf seinen Lehren beharrend, gleichwohl mit der heitern Ruhe des Dichters geschaffen hat. Trotz jener zweifelhaften theoretischen Erklärung war De Sanctis dennoch stets von der gesunden, den romantischen Kritikern eigenen Einsicht beseelt, den Dichter Dante aus der Vermengung mit dem Theologen, Philosophen und Praktiker Dante zu lösen, ihn für sich zu betrachten und die Allegorie zu

entwerten, obwohl er die Beschaffenheit dieses Ausdrucksmittels nicht genau umschrieben hat. Doch muß ihm, im Vergleich mit den übrigen Kritikern der Romantik, in dieser Hinsicht größeres Verdienst zugeschrieben werden, da diese, wenn sie die gerade erwähnte Loslösung des Dichterischen vom Nicht-Dichterischen ins Werk setzten, den religiösen und mystischen Bestandteil als unpoetisch beseitigten und lediglich den politischen und geschichtlichen bestehen ließen. Der Deutsche Vischer zum Beispiel, Zeit- und Berufsgenosse von De Sanctis, wiederholte in seiner *Ästhetik* Hegels Gedanken über die *Komödie* als ein »religiöses Epos«, hob in der Form des Werkes einen Widerspruch mit dem Wesen des epischen Gedichts hervor, das eine wirkliche, menschliche Welt fordert, und hielt allein die »geschichtlichen« Teile für poetisch [1]; während der italienische Kritiker, obwohl er das religiöse Allegorienwesen verwarf, sich dennoch der »lebendigen Religiosität, die das Gedicht durchzieht und Poesie ist, in überlieferten und vertrauten Gestalten« durchaus nicht verschlossen hat [2]. Die Gesänge von Francesca, Farinata, Ugolino, Pier della Vigna, auch einige Teile des *Fegefeuers* und des *Paradieses* hat er zergliedert, wie es bis dahin kein anderer verstanden hatte, und ihre

[1] *Aesthetik*, III. Abt. II, § 878; über eine einschlägige Unterhaltung von De Sanctis mit Vischer vgl. Croce, *Saggi sullo Hegel e altri scritti di Storia della Filosofia* (Bari 1913), S. 393—394.

[2] *Storia della letter. ital.* her. von Croce, I, 167.

dichterische Schönheit dargelegt; er hat als erster nicht nur das humanistische Verfahren, die »Schönheiten Dantes« zu zerstückeln — Cesari hatte diesem Gegenstand ein Buch gewidmet —, überwunden, sondern auch die Zusammenhanglosigkeit und Allgemeinheit der romantischen Kritiker, unter denen allein Fauriel eine Sonderbetrachtung der Episoden der *Komödie* versucht hatte.

Bei all der großen Bedeutung seiner Darlegungen, die in der Geschichte des Dantestudiums einen wirklichen und wahren Grenzstein bilden, ist dennoch nachdrücklich hervorzuheben, daß alles, was wir in der Einleitung über die Grenzen und Mängel der idealistischen Ästhetik und der romantischen Kritik bemerkt haben, sich ganz besonders und *honoris causa*, auf die Dantekritik von De Sanctis zielt. Als er diesen Gegenstand in das Bereich seiner Überlegungen zog, stand er im stärksten Maße unter den literarischen Einflüssen der Romantik und den philosophischen der Hegelschen Ästhetik, von denen er sich auch niemals ganz losgemacht hat, obwohl er in der Folge einige Verbesserungen in sein kritisches Lehrgebäude einfügte in einem Sinne, den man »veristisch« nennen könnte, der aber ebensosehr romantischer Art ist. Er hielt sich mithin gewissermaßen an jenes Ideal, das Carlyle als »Byronismus« bezeichnet hatte, an die Dichtung gewaltsamer Leidenschaftlichkeit; und deshalb erschien ihm die *Hölle* poetischer als die beiden übrigen Teile, da das Erdenleben hier nach seiner

Ansicht vollkommen wirklichkeitsgemäß wiedergegeben, indem die Sünde hier noch lebendig, die Erde den Verdammten noch gegenwärtig ist, während man, zu den beiden andern Reichen aufsteigend, von den Einzelwesen zur Art und von dieser zur Gattung gelangt, die Kunst arm und eintönig wird, und die Gestalten des Fegefeuers zwar die Schönheit, aber auch die Eintönigkeit der Ruhe zeigen, nicht leidenschaftlich bewegt, nicht mehr, wie in der Hölle, große geschichtliche Einzelwesen, mächtige Geschöpfe der Phantasie sind. Die großen poetischen Figuren Dantes befinden sich seiner Meinung nach unter den Unenthaltsamen und Gewalttätigen, in der Welt der Tragödie und des Epos: Francesca und Farinata; er behauptet, Francesca sei poetisch, da sie Sünderin sei, die Poesie der Frau in ihrer Schwäche, in ihrer Hingabe, ihrem Fehl liege, und daß man, beim allmählichen Abstieg in die Hölle, während die Leidenschaft sich mindert, das Laster die Oberhand bekommt, zum negativ Schönen, zum Häßlichen, zur Prosa gelange, deren künstlerischer Wert ausschließlich in der subjektiven Gegenwirkung, in der Komik ruhe. Folgerichtig erschienen ihm Dantes Gestalten, rasch in ihren hervorstechenden Zügen hingeworfen, als Andeutungen für eine weitere Entwicklung, die ihr rechtes Leben erst durch Shakespeare und die ganze neuere Literatur erhalten sollte und die sich mithin, in ihrem Eigenwesen, noch als unbeabsichtigt, allzu einfach, allzu obenhin behandelt, einigermaßen

gedankenhaft und starr darstellt[1]. Ebenso fußte er auf dem realistischen Begriff der künstlerischen Darstellung und hielt die Hölle für darstellbar und gut dargestellt, weil sie der Dichter »im Leben der Wirklichkeit selbst, in der er sich befindet«, erfaßt habe, während für den Christen das Leben der beiden Welten kein Gegenbild im wirklichen Dasein besitzt, sondern der reinen Einbildungskraft zugehört und dem Abstrakten der Pflicht und des Gedankens entnommen ist, das Paradies aber, als Ahnung, wohl Kunst sein kann, jedoch allein als einfacher »lyrischer Gesang«, der das »dunkle Streben der Seele nach etwas Göttlichem« umfaßt, nicht als »Darstellung«, da die »Schilderung von etwas, das über der Form steht«, eine bare Unmöglichkeit ist. Er betrachtete auch, etwas allzu stofflich, das Jenseits, ja auch die Hölle selbst als *materia signata,* als in sich selbst mehr oder weniger poetischen Stoff, der wohl Leben enthält, aber ein überwundenes, erstarrtes Leben, durch göttlichen Richterspruch vervollkommnet, ohne Zufall und Freiheit, »als welche die zwei großen Triebkräfte des wirklichen Lebens und der Kunst sind« und behandelte sie, wie schon erwähnt, in ästhetischer Hinsicht als ein allmähliches Abflauen der Poesie. Dabei begegnete es ihm, daß er hie und da mit sich in Widerspruch geriet,

[1] Außer dem Schlusse des Abschnittes über die *Komödie* in seiner *Literaturgeschichte* und den Aufsätzen über Francesca, Farinata und Ugolino, vgl. eine Stelle in den *Scritti vari,* her. von Croce, I, 300—302 Anm.

so wenn ihm mitten in der »Prosa« der *Malebolge*, der tragische Ugolino oder der heroische Ulysses (den er, um sich aus der Verlegenheit zu ziehen, den »großen Einsamen der Malebolge« nennen mußte!) vor Augen trat; andere Male sah er sich gezwungen, die Art der Darstellung, wie sie sich in einigen Szenen dieser Abteilungen (der Wucherer und Fälscher) entwickelt, an einem abstrakten Maßstab von Komik zu messen, Dante zu tadeln, als wenn er in diesen Stellen eine gezwungene, frostige Komik entwickelt hätte, während das, was Dante in sie hineingelegt hat, einem besonderen Gefühlston entspricht, und diese Szenen für den, der sie in Dantes Geist nimmt, sich genau so darstellen, wie sie sein mußten. Desgleichen ist gar kein Grund vorhanden, bei dem schweigsamen Engel, der die Seelen an das Gestade des Fegefeuers leitet, zu bemerken, diese Figur bedeute »viel als Gemälde, aber wenig als Dichtung«, daß in ihr »wie das Wort, so auch die Persönlichkeit fehlt, der Körper des Engels, nicht der Engel selbst vorhanden ist«. Die Folgen dieses ästhetischen Realismus oder Verismus decken sich mit jenen des willkürlich angenommenen Ideals gewaltsamer Leidenschaftlichkeit, da man beim Aufgeben der Innerlichkeit und Einzelhaftigkeit der Poesie (oder des lyrischen Grundwesens, das ihr eigentümlich ist und alles andere bestimmt) schließlich dazu gelangt, die Dantesche Dichtung als ein unvollkommenes Werk anzusehen, gegenüber einer angeblichen vollen Darstellung

menschlicher Wirklichkeit, die andere (zum Beispiel Shakespeare, Goethe oder Schiller) vervollkommnen werden, während wieder andere (wie etwa Ariost, Tasso, Alfieri) die Schuld auf sich laden, sie nicht gefördert zu haben, ja sogar dahinter zurückgeblieben zu sein, indem sie mehr oder weniger gedankenblasse und allgemeine Gestalten hervorbrachten. Daher stammt auch die Seltsamkeit, daß De Sanctis sich über Silvio Pellico wundert, dem, obwohl er in Dantes Francesca eine so reiche poetische Quelle und ein Muster »feinster Abschattungen, zartester Regungen des Gefühls« vor sich hatte, dennoch nur eine »so schwerfällige und grobschlächtige Francesca« gelungen sei: als ob Pellico eine andere Francesca hätte schaffen können, als es ihm sein empfindsames, vaterlandsbegeistertes Gemüt, seine spärliche Einbildungskraft gestattete. Diese Mängel des Systems, von denen man noch andere Spuren anführen könnte, haben freilich nicht verhindert, daß De Sanctis Dantes Dichtung für gewöhnlich ihrer wahren Natur nach empfunden und beurteilt hat; so daß er, wenn überhaupt, viel mehr als Dante um einer *felix culpa,* einer wohltätigen Unstimmigkeit und Unlogik willen Lob verdient.

Jedenfalls beweist das eben Bemerkte, daß die Arbeit von De Sanctis über Dante, mochte sie auch als ein kräftiger Geistesantrieb wirken, keinen Abschluß bedeutete, nicht einmal in dem engern Sinn dieses Wortes, als eine Lösung bestimmter festumrissener Probleme, und darum als ein vorläufiger Abschluß; sie bahnte fast

mehr Probleme an oder machte sie brennend, als daß sie solche abgeschlossen und befriedigend gelöst hätte. Nach ihm jedoch wandten sich die Geister, obwohl einige seiner Ausführungen über Gestalten und Episoden Dantes – freilich mehr vom Standpunkt der Kunst als dem der Wissenschaft aus – in Italien viel bewundert wurden, gleichwohl von jenen Aufgaben ab, da, wie bekannt, damals der philologisch gerichtete Abschnitt der geschichtlichen und literarischen Studien begann, so wie es dem allgemein herrschenden Naturalismus und Positivismus in der Philosophie entsprach. Da aber dieser in seinem Unverständnis für geistige Schöpfungen nebst anderen Wirkungen auch eine Art kritischer Stumpfheit hervorbrachte, räumte er abermals den allegorischen wie den Fragen des Aufbaus den vornehmsten Platz ein, namentlich jenem Großteil von ihnen, der willkürlich und unlösbar war. Bei den alten Auslegern entsprachen Fragen dieser Art den Zielen, mit denen man Dantes Gedicht las und erklärte (man erklärte es ja auch zuweilen in der Kirche); und ihre Allegoriensucht war häufig, der mittelalterlichen Überlieferung entsprechend, keine kritische, sondern eine erbauliche Erklärung. Dies findet seine Bestätigung in dem Verhalten eines edlen Geistes, der, im vollen neunzehnten Jahrhundert, von neuem jenes Bedürfnis nach Andacht und Erbauung fühlte, in Schlosser; dieser bekannte arglos und freimütig, er wolle keine gelehrten Ausführungen über Dante geben, sondern einzig »fromme Betrachtungen

über Liebe und Leben, über vollendete Weisheit und innere Beschaulichkeit, Erwägungen über das Wesen Gottes und das innere Band aller Dinge der Welt[1]«; auch beklagte er, daß die »Bewunderung für die Dichtung« die alten Ausleger allzusehr in Vergessenheit gebracht habe, und wollte zu ihnen, insbesondere zu Landino und Velutello, zurückkehren, in denen er »Größe und Erhabenheit« fand. Auch wenn an Stelle religiöser Erbauung eine andere, bürgerliche und patriotische Erbauung trat, erhielten diese empfindsam gestellten und phantastisch gelösten Fragen häufig werktätige Bedeutung, wie man aus der Danteliteratur der nationalen Wiedergeburt ersehen kann, bei Rossetti, Gioberti, Tommaseo, Balbo, Rosmini und noch vielen anderen. Giuseppe Mazzini schrieb in seiner Einleitung zu der von Foscolo besorgten Ausgabe der *Komödie* »Heutzutage verstehen wir Zwerge bei Dante nichts anderes als den Vers und die übermächtige Einbildungskraft; dereinst aber, wenn wir seiner würdiger geworden sind, werden wir alle, auf die ungeheuren Spuren zurückblickend, die er den Straßen des sozialen Gedankens eingeprägt hat, nach Ravenna pilgern, um aus dem Boden, in dem seine Gebeine ruhen, die Prophezeiung künftigen Loses und die nötige Kraft zu gewinnen, uns auf jener Höhe zu halten, die er, seit dem vierzehnten Jahrhundert, seinen Brüdern im Vaterlande gewiesen hat.« Freilich, den neuen Erklärern, trockenen Literaten, Grammatikern

[1] F. Ch. Schlosser, *Dante-Studien* (Leipzig 1855).

Biologen und Gelehrten fehlten und fehlen jene religiösen, politischen, humanitären Antriebe; so daß, abgesehen von seltenen Fällen, ihre eingebildeten Auslegerkünste nichts weiter als sittlichen Müßiggang und Mangel an Urteil darstellen und nicht die Überlieferung frommer Seelen oder glühender Vaterlandsfreunde fortsetzen, sondern die des frostigen Akademienwesens im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert; so erscheinen sie sämtlich, wie Baco gesagt hätte, »einbildnerisch, streitsüchtig und aufgeblasen«. Ich will hier nicht einen Abriß oder eine Blütenlese ihrer beliebten Fragen, wie der höchst mannigfaltigen und sich widersprechenden Lösungen, die sie vorschlagen, geben (das »schwierige Problem«, wie sie's heißen, des »fest aufgestützten Fußes«, der »drei wilden Tiere«, des »Fünfhundertzehnundfünf« und ähnliche), da die Lust, die man verspüren könnte, über derlei zu lachen oder zum Lachen zu bringen, hier nach Dantes Ausdruck als »niedrige Lust« tadelnswert erscheinen möchte; davon zu schweigen, daß die Verstandesarmut und geistige Ohnmacht dieser »Danteforscher« vielmehr geeignet erscheint, Widerwillen, Überdruß, ein peinliches Gefühl zu erwecken, jenem verwandt, das man beim Anblick einer Krankheit empfindet. Der »Danteforscher«, dem es nicht gelingt, den von ihm selbst verhedderten Knäuel zu entwirren, und dem keiner seiner Berufsgenossen Glauben schenkt, wenn er sich die Miene gibt, ihn entwirrt zu haben und sich über sein gelungenes Werk spreizt, er zeigt sich uns je nachdem

nachdenklich, bekümmert, schmerzzerrissen, unter der Last der übernommenen Verantwortlichkeit erliegend oder aber verstiegen und fanatisch, ja geradezu mit Worten und Gebärden eines Verrückten. Das ist in besonderem Maße der Fall bei einem von ihnen, der durchaus nicht der großen Herde angehört, Pacoli, wenn er nicht sowohl »vermutet«, sondern »erschaut«, nicht Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten darlegt, sondern »endgültige und unbestreitbare Wahrheiten« verkündet; sich nicht bemüht, mit klaren Gründen zu überzeugen, sondern »seiner gewiß« ist, und sich darum »von tiefer Freude erfüllt« zeigt, wenn er »Dantes Gedanken in seinen Grundlinien sowie den seit Jahrhunderten unerkannt gebliebenen und gesuchten Plan des Gedichtes nach Florenz bringt«, als erster diese »tiefen Geheimnisse« aufdeckt; er entrüstet sich über die Zweifel und den Unglauben der andern und erklärt, ihm nicht zu glauben hieße »sich einer Beleidigung schuldig machen, nicht gegen ihn, sondern gegen den Genius unseres Volkes«: Dantes, der durch seinen Mund zu sprechen geruht. Noch vor kurzem ist mir das Buch eines Professors der Statistik in die Hände gefallen, der, im Danteschen Rätseldickicht verstrickt, überzeugt ist, daß hier nicht allein die »zweite Schönheit« Dantes liegt, sondern auch »seine größten Prachtstellen« zu finden sind; wie gewöhnlich ist er sicher, sie entdeckt zu haben, er allein, »Dantes Größe vermehrt zu haben«. Darüber kommt er vor Freuden aus dem Häuschen und endigt mit dem Anstimmen eines

Lobgesangs, man weiß nicht recht, ob auf die Entdeckung oder auf den Entdecker[1].

Diese sogenannten »Dantefragen«, bar jeglicher Bedeutung, häufig auch des zureichenden Grundes und der Methode, machen wenigstens drei Viertel der ungeheueren Last bedruckten Papiers aus, die sich in den letzten fünfzig Jahren auf Dante gehäuft hat. Den Rest bilden philologische Forschungen über das Leben, den Text der Werke, die Quellen, Anspielungen, die Zeit Dantes, auch wohl über die Allegorien und Rätsel, jedoch nach historischer Methode, nicht nach der erfindungsreicher Klitterung behandelt von Kennern des Mittelalters, nicht von Schwätzern, die des einschlägigen Wissens entbehren[2]: Forschungen, deren Berechtigung und Nutzen zu verteidigen überflüssig wäre, und die von Witte bis zu Moore, von Todeschini bis zu Del Lungo, um nur einige Namen zu nennen, ganz ausgezeichnete Vertreter aufweisen. Allein der Zusammenhang zwischen ihnen und der Dichtung der *Komödie* bleibt reichlich unklar, da in ihnen die geschichtliche Auslegung, die wir die der »Nebensachen« genannt haben, von der historisch-kritischen nicht deutlich geschieden ist: darum kehrt in

[1] Der Titel mag im übrigen genügen: R. Benini, *Dante tra gli splendori dei suoi enigmi risolti* (Dante im Glanz seiner aufgedeckten Rätsel). Rom, Sampaolesi 1919.

[2] Aus der nicht allzu großen Schar von Arbeiten dieser Art hebe ich die von Goerri hervor, dessen wohlbedachte methodische Bemerkungen über den Gegenstand man im *Giornale Dantesco,* XIII, 177, nachsehen mag.

den Dantestudien die ganz verfehlte Ansicht wieder und wird als unbestreitbar hingestellt, daß die Voraussetzung, der »Schlüssel« zu Dantes Verständnis die Kenntnis seiner Theologie oder Philosophie, seiner Politik, seiner Lebensgeschichte sei, während man in Wahrheit diese und obendrein noch viele andere Dinge zu diesem Zweck wohl geschichtlich erfaßt haben muß, allein bloß in ihrer Betätigung durch die Poesie. Eine Folge davon ist, daß die gelehrten Kenner des gesamten andern Dante, sobald sie zum Dichter Dante kommen, nicht mehr wissen, wie sie sich aus der Verlegenheit ziehen sollen, und, nach ihrem guten Glauben mit so vielem Werkzeug versehen, dennoch gerade desjenigen ermangeln, das für das Verständnis der Dichtung erforderlich ist. Damit es aber nicht den Anschein hat, daß dies leeres Gerede sei, so kann sich jedermann davon überzeugen, wenn er darauf achtet, wohin das breit angelegte Sonderwerk des Deutschen Kraus über Dante[1] ausmündet; »wird der Prüfstein angelegt«, muß er nämlich sagen, was die Dichtung Dantes in Wirklichkeit sei, und soll er, nach seinem Ausdruck »die ästhetische und rhetorische Seite Dantes« darstellen, so verweist er ohne weiteres auf die »Spezialliteratur«. Ebenso gibt die nicht weniger gelehrte und umfangreiche italienische Sonderschrift Zingarellis[2] zum Schlusse, statt der ästhe-

[1] F. X. Kraus, *Dante, sein Leben, sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und zur Politik* (Berlin 1897).

[2] *Dante,* (Mailand, Vallardi, o. J. jedoch von 1903).

tischen Wertung von Dantes Dichtwerk, eine Übersicht der Gefühle und Gegenstände, die Dante dargestellt hat, philologische Untersuchungen über die Redefiguren und anderes der Art. Die Kapitel über Dante, die sich in den Literaturgeschichten finden, sagen, nachdem sie das Leben, die äußere Geschichte der Werke, die Quellen, Erfindungen, den Aufbau der *Komödie* zusammengefaßt haben, ebensowenig irgend etwas, das sich tatsächlich auf die Dichtung als solche beziehen würde, oder sie bringen bloße Angaben allgemeiner Art, falls sie nicht die Urteile von De Sanctis oder anderer Kritiker des romantischen Zeitraums mehr oder weniger verwässert wiederholen.

In Wirklichkeit ist es aber nötig, will man Dante oder einen andern schöpferischen Geist verstehen, außer und vor den für diese oder jene Einzelheit erforderlichen Kenntnissen jene grundlegende Kenntnis oder das geschichtliche Bewußtsein zu besitzen, das sich bildet und wächst mit der Bildung und dem Wachstum unserer innersten Persönlichkeit — einer Art Ontogenese, die mit der Phylogenese zusammenfällt —; im Falle Dantes bedeutet das die Notwendigkeit, sich eine Dantesche Seele zu schaffen, und zugleich, da er Dichter war, das kennen zu lernen, was die Dichtung ihrer ewigen Natur nach bedeutet. Auch die feinsten Köpfe, erfüllen sie diese beiden Bedingungen nicht, vermögen dann nur da und dort an der Dichtung zu nippen, Situationen,

Worte, Bilder zu bewundern, das oder jenes verfehlte Urteil zurückzuweisen, dem richtigen Ziel entgegenzustreben, allein die Aufgaben, die sie stellt, niemals von ihrem Mittelpunkt aus zu erfassen. Gewiß lassen sich aus den Zergliederungsversuchen, die man in den letzten fünfzig Jahren der *Komödie* und den übrigen Werken Dantes gewidmet hat, zahlreiche schöne Stellen, zahlreiche scharfsinnige Beobachtungen gewinnen, namentlich aus den sogenannten »Dantevorlesungen«, Vorträgen der einzelnen Gesänge mit geschichtlichen und ästhetischen Erläuterungen, wie sie in Florenz und anderen Städten Italiens gehalten worden sind [1]; sie verlieren sich im übrigen freilich allzuhäufig, wie es ihrem Anlaß entspricht, in Schönrederei und arten allzusehr in Fragen akademischer Art, wohlfeile Gelehrsamkeit, sittliches und vaterländisches Strohfeuer, in Spitzfindigkeiten und Verbeugungen aus, geraten auch in ihrem ästhetischen Teil allzuleicht ins Uferlose. Wollte man hier eine ins einzelne gehende Übersicht solcher Studien geben, so müßte man einige auch wegen ihrer ästhetischen Bemerkungen wertvolle Erläuterungsschriften anführen (so den Kommentar von Torraca), ferner ein paar scharfsinnige Einführungen in das Studium Dantes, so die schon längst bekannte des Engländers Symonds und die neueste französische von Hauvette, auch manchen Versuch tieferen Eindringens, so für das Allegorienwesen

[1] Zu den besten ihrer Art zähle ich die von V. Spinazzola, II, *Canto XVII dell' inferno* (Neapel 1903): über die Gestalt des Geryon.

von Borinski[1] (in einem übrigens ziemlich schwer verständlichen Buche) oder für den »Subjektivismus« von Gorra[2], obwohl dieser die verschiedenen Bedeutungen dieses Ausdrucks, das »Autobiographische«, das »lyrische Wesen« und »die literarische Gattung« der Lyrik nicht wohl auseinanderzuhalten vermag. Höher als diese Arbeiten, die ihre Herkunft aus Philologie und Schule nicht verleugnen, steht das, was ein polnischer Flüchtling, Literat und politischer Tagesschriftsteller, Klaczko[3], mit scharfem Blick und feinem Kunstgefühl begabt, über Dante veröffentlicht hat; er nimmt den alten und immer wieder vorgebrachten Vergleich von Dante und Michelangelo vor und scheidet die beiden Künstler, ja bringt sie fast in einen Gegensatz; der eine, der Bildner, habe unter einer ästhetischen Tragödie gelitten, dem Zwiespalt zwischen Form und Eingebung, des »Könnens und der hohen Phantasie« (Dante), während der zweite, ein einfacher und seiner selbst sicherer Künstler, vielmehr unter einer rein politischen Tragödie gelitten habe, ein aus der Vergangenheit geschöpftes Ideal in seinem Busen nährte, sich nicht allein mit dem gleichzeitigen Leben und dem Lauf der Geschichte im Widerspruch befand, sondern überall von seinem Werk selbst und

[1] K. Borinski, *Über poetische Vision und Imagination* (Halle a. S. 1897).

[2] E. Gorra, *Il soggettivismo di Dante* (Bologna, Zanichelli 1899).

[3] J. Klaczko, *Causeries florentines* (Paris 1880).

dem eigenen geistigen und sittlichen Grundwesen bestritten, beeinträchtigt, unterhöhlt wurde. Liest man diese Seiten, auf denen der Künstler vom Künstler, der Mensch vom Menschen spricht, so wird man wieder in Dantes Gesellschaft selbst zurückgeführt.

In Dantes Gesellschaft findet man sich endlich auch in dem letzten großen Sonderwerk, das über die *Komödie* veröffentlicht worden ist, dem Voßlers [1], das freilich vieles enthält, das uns unnötig erscheint, da in den drei ersten Teilen die religiösen, philosophischen, sittlichen, politischen und literarischen Ursprünge von Dantes Denken und Bildung untersucht werden, bis in entlegene Zeit, orientalisches und griechisch-römisches Altertum zurück; und mehr eine allgemeine Geschichte aller jener Richtungen des Menschengeistes, durch die Jahrhunderte hindurch, als eine besondere Dantes gegeben wird. Ein ungeheurer Stoff ist hier gemeistert in gedrängter, epigrammatischer Form; niemals wird das letzte Ziel, Geist und Gemüt des Dichters der *Komödie*, aus dem Blick verloren, sein Wert als Denker, Gelehrter, Staatsmann und Gläubiger nirgends überschätzt, vielmehr ausdrücklich die geringe Selbständigkeit dessen, was er, weniger schaffend und umbildend als sammelnd in seiner Persönlichkeit vereinigt hat, anerkannt und die Auffassung der *Komödie* als eines

[1] Karl Voßler, *Die göttliche Komödie, Entwickelungsgeschichte und Erklärung* (Heidelberg 1907–10); die ersten drei Teile auch in italienischer Übersetzung (Bari, Laterza, 1909–13).

»gemischten Werkes«, zugleich Wissenschaft und Dichtung, abgelehnt; denn (wie vortrefflich gesagt wird): »die gewaltigsten Werke des menschlichen Geistes sind die reinen und nicht die zwitterhaften, sind Werke der reinen Kunst, der reinen Wissenschaft, der reinen Praxis.«

Der letzte Band des Werkes ist gänzlich dem künstlerischen Problem der *Komödie* gewidmet; hier zieht aber der Kritiker, bewußt oder unbewußt, keineswegs die Folgerungen aus der vorausgehenden Darstellung, sondern liefert vielmehr eine neue Arbeit, beginnt von vorne: er hält sich nicht an den in seinen außerdichterischen Seiten untersuchten Dante, sondern schickt sich an, die Dialektik des Künstlers Dante zu betrachten, stellt sich auch wirklich an erster Stelle das Problem der Einheit der *Komödie*. Dieses läßt sich ja in der Tat unmöglich übergehen, es ist eitles Gerede, es mit mystischen oder verstandesmäßigen Betrachtungen über die Einheit des Danteschen Geistes zum Schweigen bringen zu wollen, da es sich jedem poetisch empfindenden Leser der Dichtung als unvermeidlich darstellt: und die Geschichte der Dantekritik beweist, daß es in der Tat stets empfunden und mehr oder weniger glücklich gestellt und gelöst worden ist. Voßler ist sich dessen auch voll bewußt und faßt es mit großem Ernst und kraftvoll an, indem er einen Zwiespalt, etwas wie eine Antinomie und ein Ringen zwischen dem idealen und dem wirklichen Dante erkennt, zwischen dem Dante,

der sich ändern und bessern will, und dem Dante, der sich nicht ändert; dies steht im Grunde der Scheidung, die wir vollzogen haben, nicht allzufern: zwischen Dante als Verfasser eines theologischen Romans (das Wort »Roman« dürfte Voßler nicht genehm sein, allein durch das Beiwort »theologisch« erhält es jenen Aufdruck von Ernst, jenes »Wirklichkeitsstreben«, das er mit Recht aus der Erfindung Dantes herausfühlt) und Dante als Dichter. Es kommt noch besser: Voßler weiß, daß der »Grundton« des Stils der *Komödie* »wesentlich lyrisch« ist, aus dem Geiste und »Gemüt« des »geschichtlichen Dante Alighieri« entsteht, allein lediglich insoweit er in der Dichtung zum Ausdruck gelangt. Nur meint er auch, daß dieser entscheidende lyrische Grund, sobald er sich der episch-dramatischen Handlung der *Komödie* (oder wie wir sagen würden, dem theologischen Roman, der Reise durch die drei Welten) gegenüberfindet, er sie bald in innerliche Poesie verwandelt, bald nicht, und daß in der Untersuchung dieses Wechsels, dieses Kampfes, der die drei Teile erfüllt, die kritische Ästhetik der Dichtung beschlossen sei, die Voßler in der Art, wie er sie auffaßt und ins Werk setzt, Gesang für Gesang, und Teil für Teil, durchgeht, zuerst das abstrakte Gerippe, das Szenarium, die Maschinerie, dann die äußere Handlung; zuletzt geht er daran, die Eigenheit dieser beiden Faktoren aus der Eigenart der inneren Handlung, aus dem lyrischen Untergrund des Gedichtes heraus zu verstehen und zu beurteilen. Getreu dieser Anschauung hält

Voßler die Durchdringung von Äußerem und Innerem für bedeutend in der *Hölle,* für viel geringer im *Fegefeuer* und für gar nicht vorhanden im *Paradiese,* das er nicht ansteht für »dichterischen Widersinn, für eine »im innersten Kern mißratene Konzeption«, einen »ungeheuren Mißgriff« zu erklären; immer im Rahmen dieser Ansicht sich haltend, begegnet es ihm, daß er die Aufeinanderfolge der Strafen und Bußen oder einige Verzahnungen, die dies in Wirklichkeit gar nicht sind (wie, um nur eins zu nennen, die lange politische Strafrede, die auf die Begegnung mit Sordello folgt), dichterisch zu rechtfertigen sucht, und, noch häufiger, vollendete, dichterische Bestandteile tadelt, so die Gestalt des Matelda »im bunten Spiel des frischen Maien«, oder die Prüfung, die der Dichter vor den drei Aposteln bestehen muß; ja er spottet selbst über das Aussehen des Fegefeuers als einer »Heilanstalt« oder eines »Sanatoriums«, weiter über die Personen der ersten Gesänge des *Paradieses,* die er »klinische Fälle« nennt. An anderen Orten macht Voßler ohne Zweifel sehr feine Bemerkungen, sei es, wenn er die Poesie des Gedichtes erläutert, sei es, wenn er zeigt, wie viel an Gedankenhaftem und Künstlichem, zuweilen sogar an Oberflächlichem und Schwulstigem in den Schauspielen, die im *Paradiese* geschildert werden, steckt; aber die Schlinge, die er mit jener von ihm angenommenen Beziehung zwischen Aufbau und Poesie sich selbst umgelegt hat, verwickelt ihn in unlösliche Schwierigkeiten, verleitet ihn zu irrigen

Schlüssen, wie den schon erwähnten, und würde ihn folgerichtig dazu führen, Dante geradeso darzustellen, wie es Klaczko nicht wollte, nämlich als einen Dichter, der sich in einer ästhetischen Tragödie abquält, mit einem tauben Stoffe ringt, bald siegreich, bald unterliegend: Jeder sieht ein, daß sich dies mit dem Wesen der Kunst Dantes, so schlicht in all ihrer großen Gewalt, nicht reimen will. Aus diesen Schwierigkeiten und Irrtümern gibt es nach unserer Ansicht keinen anderen Ausweg, als scharf zwischen Aufbau und Dichtung zu scheiden, wohl Philosophie und Sittenlehre in enge Beziehung zu setzen und sie darum auch als Notwendigkeiten des Danteschen Geistes zu betrachten, sich aber wohl zu hüten, irgendwelche Beziehung eigentlich dichterischer Natur zwischen ihnen anzunehmen. Nur in dieser Weise läßt sich die Poesie der *Komödie* tief und vollkommen genießen, zugleich ihr Bau mundgerecht machen, wohl mit einiger Gleichgültigkeit, doch ohne Abneigung und, vor allem ohne Spott.

Wie dem auch sei, das Werk Voßlers, fast in allen seinen Voraussetzungen überaus zutreffend und reich an so vielen klugen Urteilen [1], verdient als Bahnbrecher eines tieferen Eindringens in die Dantekritik angesehen zu werden; daß dies nicht eingetroffen ist, ja daß sein

[1] Der befreundete Verfasser teilt mir mit, daß er eine neue Studie über das *Paradies* vorbereitet, in der er seine frühere Anschauung berichtigt.

vierter Band wenig erörtert worden, fast unbeachtet geblieben ist, gereicht der Danteforschung sicherlich nicht zur Ehre und liefert einen deutlichen Beweis für die geringe Geisteskraft, mit der sie gewöhnlich betrieben wird. Dieses tiefere Eindringen zu fördern, war die Absicht meines Versuches, der zum Teil die Fäden der vorausgehenden Kritik aufnimmt und weiterspinnt, zum Teil sie aber auftrennt und von neuem ansetzt, auch neue, vielleicht haltbarere in das Gewebe einzufügen sucht. Auch dieser Überblick der Geschichte der Dantekritik — gesehen unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik, als Erklärung und Beurteilung der Poesie, das heißt nicht vermengt weder mit der Geschichte der Erklärung der »Nebensachen« noch mit jener des »Ruhmes« Dantes — will nichts weiter als ein einfacher Versuch, ein Wegweiser sein. Denn es ist gut, sich im einzelnen gegenwärtig zu halten, was alles in bezug auf Dantes Dichtung bisher als sicherer Besitz, als Entwurf oder Vorschlag anzusehen ist, auf daß die neuen Gedanken immer inniger mit den alten verschmelzen und auch auf diesem Felde der Studien die Kette geistigen Fortschritts fester geschmiedet werde.

INHALT



ANZEIGEN

AMALTHEA-BÜCHEREI

1. **Hermann Bahr: Adalbert Stifter.** Preis brosch. M 5·50, geb. M 9·50.
2. **Auguste Wilbrandt-Baudius: Aus Kunst und Leben.** (Erinnerungsskizzen einer alten Burgschauspielerin.) Mit 25 Bildern. Preis brosch. M 10·—, geb. M 15·—.
3. **Robert Faesi: Rainer Maria Rilke.** Preis brosch. M 7·—, geb M 11·—.
4. **Jonas Fränkel: I. V. Widmann.** Mit 1 Bildtafel. Preis brosch. M 7·—, geb. M 11·—.
5. **Max Hochdorf: Zum geistigen Bilde Gottfried Kellers.** Preis brosch. M 7·—, eleg. geb. M 11·—.
6. **Karl Kobald: Alt-Wiener Musikstätten.** (Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert.) Mit ca. 70 Abbildungen. Preis brosch. M 22·—, geb. M 27·—
7. **Stefan Hock: Lyrik aus Deutschösterreich.** (11. bis 20. Jahrhundert.) Preis brosch. M 12·—, eleg. geb. M 17·—.
8. **Fr. Rosenthal: Schauspieler aus deutscher Vergangenheit.** Mit 5 Bildbeigaben. Preis brosch. M 10·—, geb. M 15·—.
9. **Hanns Schlitter: Versäumte Gelegenheiten.** Die oktroyierte Verfassung vom 4. März 1849. Ein Beitrag. Preis brosch. M 8·—.

10—13. **Hanns Schlitter: Aus Österreichs Vormärz.** Band I: Galizien und Krakau; Band II: Böhmen; Band III: Niederösterreich; Band IV: Ungarn. Amalthea-Bücherei. Jeder Band brosch. M 7·—.

14. **Benedetto Croce: Goethe.** Stich von Lips. Preis brosch. M 20·—, geb. M 25·—
15. **Nanny von Escher: Alt-Zürich.** Mit 12 Abbildungen von Prof. Bollmann-Winterthur. Preis brosch. M 18·—, geb. M 23·—.

16—17 **Jakob Minor: Aus dem alten und neuen Burgtheater.** Herausgegeben von Stefan Hock. Mit vielen Bildern. Doppelband. Preis geh. M 30·—, eleg. geb. M 35·—.

18. **Unsere liebe Frau in Österreich.** Legenden und Sagen. Gesammelt von Franz Strunz. Bilder von Dürer und anderen deutschen Meistern. Preis brosch. M 17·—, geb M 20·—.
19. **Karl Kobald: Schubert und Schwind.** Ein Biedermeierbuch. Zahlreiche Illustrationen nach Originalen aus dem Kreise Schuberts und Schwinds. Preis geb. M 35·—.

20—22. **August Fournier und Arnold Winkler: Tagebücher von Gentz (1829—31).** Bisher Ungedrucktes. Mit einem Faksimiledruck der Tagebücher und Bildern Franz' I., Metternichs, Gentz' und Fanny Elßlers. Preis brosch. M 45·—, geb. M 50·—.

23. **Josef Körner: Arthur Schnitzler und sein Werk.** Mit teilweise farbigen Szenenbildern. Erscheint Herbst 1921. Preis brosch. ca. M 20·—, geb. ca. M 25·—.

24—25. **Alfred Schnerich: Wiener Kirchen und Kapellen.** Mit 15 Grundrissen und 1 Farbenbild nach Jakob Alt und ca. 50 Bildbeigaben. Preis brosch. M 30·—, geb. M 35·—.

26. **Benedetto Croce: Ariost, Shakespeare, Corneille.** Übersetzt von Julius von Schlosser. Preis brosch. M 30·—, geb. M 36·—.
27. **Benedetto Croce: Dante.** Übersetzt von Julius v. Schlosser. Preis brosch. ca. M 40·—, geb. ca. M 46·—.

*



